Musikalische
Studienköpfe
von
La Mara.

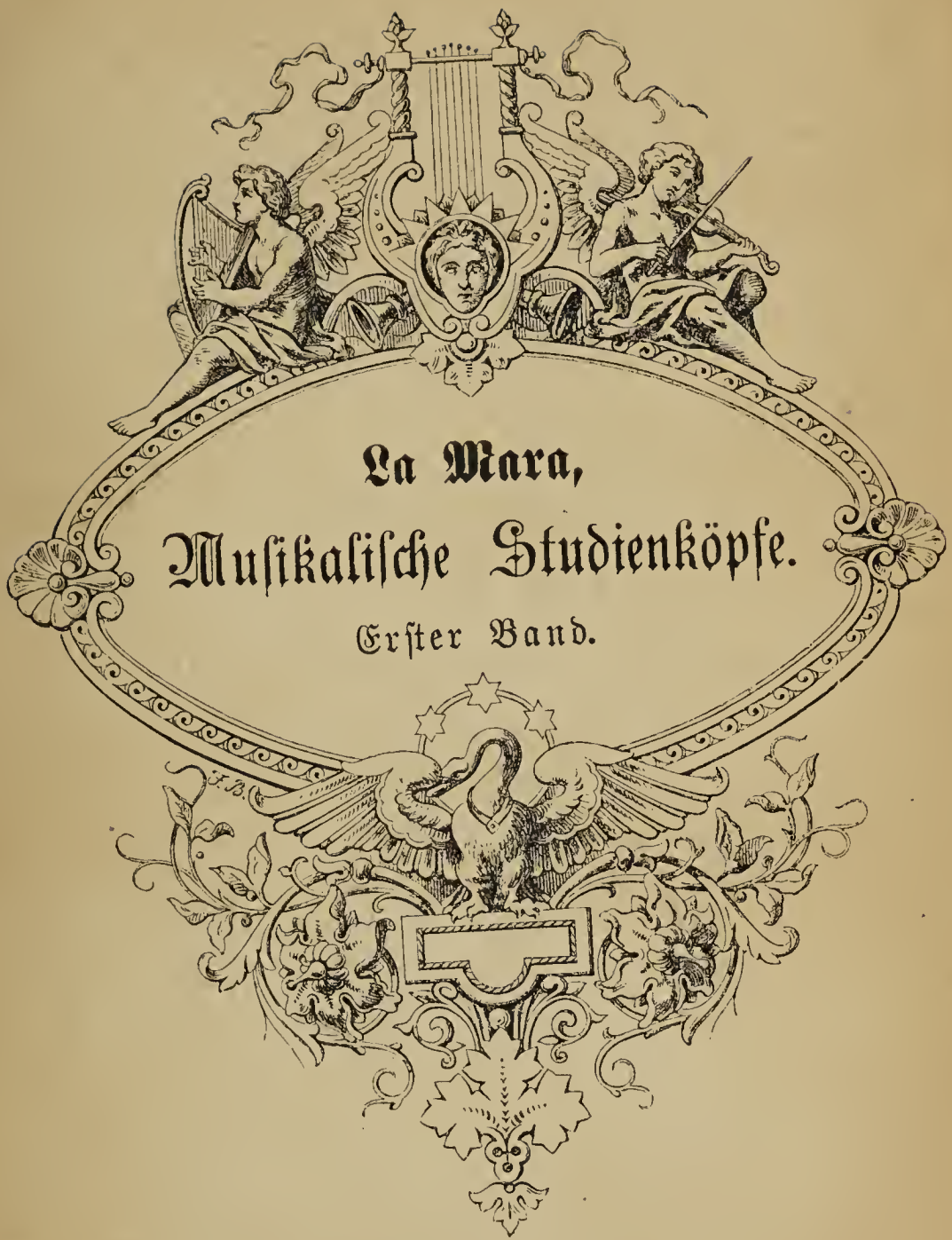
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

Presented by
Mrs. A. F. Fay
1935

780.92
L66m
v.1

Leipzig

April 1890.



La Mara,

Musikalische Studienköpfe.

Erster Band.

Musikalische Studienköpfe

von

La Mara.

Erster Band:

Romantiker.

Vierte
unveränderte Auflage.

Heinrich Schmidt & Carl Günther.
Leipzig.

780.92
K66m
v.1

D. HILL 1935

Similde Gerhard

in Freundschaft

gewidmet.

915298

Als ich diese Skizzen vor mehreren Jahren zuerst in die Welt hinauswandern ließ, richtete ich dieselben nicht an Künstler, sondern an Kunstfreunde. Das deutsche Volk dem Verständniß des Lebens und Wirkens einiger seiner größten Meister, wie überhaupt der Nach-Beethoven'schen Musikepoche, die durch sie vorzugsweise repräsentirt erscheint, näher zu führen, war die Aufgabe, die ich mit meinen bescheidenen Kräften zu lösen strebte. Wenn gleichwol gerade von Seiten der Künstler Theilnahme und Beifall an meinen Bestrebungen laut geworden, so hat mir dies zur Ehre und Freude gereicht.

Ein Wort des Dankes an das musikfreundliche Publicum, das sich meine Bilderreihe gefallen ließ, geleite nun diese neue Auflage an die Oeffentlichkeit. Daß ich mich mit dem Erreichten nicht begnügte, sondern ernsthaft bestrebt war, mich der Gunst der Leser in höherem Grade werth zu machen, wird die vielfach erneute Gestalt der Skizzen bezeugen. Darunter ist keine einzige, die nicht

eine sorgfältige Ueberarbeitung erfahren, die Mehrzahl machte sogar — auch von zeitgemäßen Ergänzungen abgesehen — eine umfänglichere Erweiterung und Vertiefung nöthig. Möchte es mir gelungen sein, treu und lebensvoll die zu schildern, die voll unvergänglichen Lebens sind!

September 1873.

La Mara.

Inhalt.

	Seite
Carl Maria von Weber	1
Franz Schubert	77
Felix Mendelssohn-Bartholdy	131
Robert Schumann	177
Frederic Chopin	217
Franz Liszt	251
Richard Wagner	299

Carl Maria von Weber.

Wenn wir bei Betrachtung der Entwickelung verweilen, die sich auf dem Gebiet der Tonkunst im Verlauf der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts vollzogen, so begegnen wir auf der Grenzscheide jener zwei großen Epochen, da wo der in seiner höchsten Blüte ersterbende Classicismus und die aufblühende Romantik sich berühren, dem Namen Carl Maria von Weber's. Er steht in Wahrheit inmitten derselben; an jeder von beiden hat er Theil, eine jede darf ihn ihr eigen nennen, und doch gehört er keiner ausschließlich an. Nach beiden Seiten hin hat er die Gaben seines Genius vielfältig ausgestreut, und doch erscheint es als eine müßige Frage, nach welcher Richtung hin er sein Bestes und Unsterblichstes geleistet. Die Wurzeln seiner künstlerischen Individualität haften in der classischen Zeit, die entwickeltsten Blüten und Früchte derselben aber treiben hinüber in das junge Reich der Romantik, da es in jenen Tagen gar frühlingslustig zu knospen und zu keimen begann. So bietet uns Weber das eigenthümliche Bild einer Doppelerscheinung dar, wie sie gegensätzlicher kaum gedacht werden kann. Und darum, während er sich einerseits darauf beschränkte, alte gegebene Formen mehr äußerlich als innerlich auszubauen, andererseits aber völlig neu-

gestaltend wirkte, sehen wir sich an ihm die Consequenz vollziehen, daß jene ersten seiner Werke mit geringen Ausnahmen als veraltet betrachtet werden, diesen anderen dagegen noch heute nach fast fünfzig Jahren eine Jugendfrische innewohnt, deren Zauber nichts von seinen ersten Reizen verloren hat. Gewiß, es hieße sich der Sünde des Undanks schuldig machen gegen die Manen des großen Meisters, wollten wir den Werth dessen verkennen, was er uns auf jeglichem Gebiete geschenkt; aber wir können uns der Erkenntniß doch nicht verschließen, daß die eigentliche Bedeutung dessen, was Weber für Soloinstrumente und Gesang geschrieben, inmitten der Grenzen der Zeit liegt, in der es geschaffen ward. Uns moderne Menschen zieht ein mehr historisches als individuelles Interesse zu jenen Schöpfungen hin. Wir sehen in ihnen ein liebes uns überkommenes Erbe, das unsern Sinn erfreut, auch wenn der Duft der Jugend und der Schmelz der Farben von ihm gewichen; aber wir täuschen uns nicht über den ein wenig altmodischen Schimmer einer Brillanz, die in ihrer Jugend verführerisch wirkte, und über die Vergänglichkeit dessen, dem die Tiefe des Gedankens nicht den Stempel des Ewigen aufdrückte.

Weber hat etwas von einer Mozart-Natur. Die Frische und Naivetät der Empfindung, die Leichtigkeit und Grazie des Ausdrucks, der Reichthum an Phantasie und Melodienfülle, die Objectivität der Darstellung gemahnen lebendig an Jenen, auch wenn sich in die Erste etwas mehr Sentimentalität, in die Zweite mehr Breite der Phrase mischt. Die Technik erscheint durch ihn entwickelter, die Harmonie um neue Klangwirkungen und vornehmlich um jene eigenthümliche Figurirung und Ornamentik bereichert, die den Schöpfungen Weber's eine gewisse Familienähnlichkeit verleiht und die später so vielfältige Nachahmung gefunden.

Ueber den Gedankeninhalt von Mozart's Schaffen aber kommt Weber niemals hinaus; ja er bleibt zumeist hinter demselben zurück, und Beethoven's Tiefe des Gedanken- und Gefühlsschwungs vollends dürfen wir bei ihm nimmer suchen, dessen Muse sich mehr den Sonnen- als den Nachtseiten des inneren Lebens zuneigte. Die classische Objectivität, die einen hervorragenden Zug seiner Verwandtschaft mit Mozart bezeichnet, beschränkt sich freilich lediglich auf die kleineren Schöpfungen des Meisters; in dem Grade, als sein Genius die Schwingen ausbreitet und größere Formen in das Bereich seines Schaffens zieht, vertieft er sich in sich selber und bringt eine eigenartige, von ihm allein beherrschte Welt zur Erscheinung. Hier wird er mit einem Male individuell und giebt sein Innerlichstes und Eigenstes. Hier, wo er seine eigenen Wege geht, tritt er uns mit dem ganzen Zauber der Liebenswürdigkeit und Grazie seiner Natur, mit all der Ursprünglichkeit und Tiefe seines Gemüths entgegen; erst hier erschließt er uns das Geheimniß seines innersten Seins und Wesens, und da, wo er ganz er selber ist, gestaltet er aus sich heraus Neues, Großes, Selbstständiges. Was Carl Maria von Weber auf dem Gebiete des musikalischen Dramas geleistet, bezeichnet nicht nur den Höhepunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit, sondern in Wahrheit den Inbegriff der Bedeutung, die sich für Vergangenheit und Zukunft an seinen Namen knüpft. Er war es, dem in erhöhterem Grade selbst als seinen großen Vorgängern Mozart und Beethoven die Erkenntniß dessen aufging, daß das Wesentliche, der Lebensnerv des musikalischen Dramas eben das Dramatische sei, und darum sehen wir in seiner Meisteroper zum ersten Mal auch eine wahrhaft dramatische Schöpfung über die Bühne gehen. Er empfand noch klarer und schärfer, als selbst im Don Juan und Fidelio geschehen war, daß die Träger des

Dramas Charaktere sein, daß zwischen Wort und Ton ein innerlichster Zusammenhang stattfinden, daß sie in einander aufgehen, sich einander vermählen müssen zur Erzeugung eines rechten, den modernen Anschauungen entsprechenden Kunstgebildes. Künstlerische Einheit gilt ihm als Cardinalgebot. „Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste in einander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden," — dahin formulirt er seine Forderung an die Oper, wie sie der Deutsche will. So wählte er als Grundlage für seine Schöpfungen Texte, die, der Poesie oder der volksthümlichen Sage entnommen, gegenüber den mehr als kindlichen Textbüchern älterer Opern einen eben so augenfälligen als wohlthuenden Fortschritt bekunden. So verlieh er, allenthalben nach Wahrheit des Ausdrucks, nach lebensvoller Charakteristik trachtend, dem Ganzen jenen inneren geistigen Zusammenhang, jenen harmonisch beseelten Organismus, der eine neue große Epoche des musikalischen Dramas einleitet. Was wir heute auf diesem Gebiet, außer den Werken der classischen Zeit, Herrliches besitzen, wir danken es lediglich den Errungenschaften Webers'; selbst der kühne Reformatorengeist der jüngsten Tage basirt auf seinen Principien und erstrebt streng genommen nicht viel mehr, als die letzten Consequenzen dessen, was er, der große Schöpfer des romantischen Dramas, angestrebt.

Und Eins noch fällt bei unserer Schätzung Weber's ins Gewicht: daß er der Erste gewesen, dem unser Volk das Geschenk eines wahrhaft nationalen Musikdramas dankt. Die Opern seiner großen Vorgänger Gluck, Mozart und Beethoven sind mehr classisches Gemeingut, als specifisch nationale Schöpfungen, weniger das Ergebniß eines besonderen, als vielmehr eines allgemeinen classischen Kunstideals, an dessen Ausbildung unsern

Nachbarn im Süden und Westen nicht minderer Antheil als uns selber gebührt. Die Gunst Frankreichs hat Gluck's, der Einfluß Italiens Mozart's Meisterschaft gereift und in ihre Bahnen geleitet. Aber selbst des urdeutschen Beethoven herrlicher Fidelio spricht mehr in allgemein menschlicher als specifisch deutscher Sprache zu uns. Die Region des Ideals ist seine Heimat; sein Wesen so hoch und tief geartet, daß, ob wir uns auch seit langem gewöhnt haben, ihn als die höchste Zier unsrer heimischen Gesangsbühne zu betrachten, der schlichte Sinn des Volks gleichwol in ehrerbietiger Ferne ihm gegenüber steht und seine ganze Größe mehr ahnt, als zu begreifen im Stande ist. Anders bei Weber. Sein Kunstwerk, mag er auch ab und zu ins bunte Traumreich der Phantasie entfliehen, haftet am Boden der Wirklichkeit. Er greift hinein ins volle Menschenleben; der schlichten Alltagswelt entnimmt er seine Gestalten, nicht Idealgebilde, sondern leibhaftige Menschen, wie sie rings um ihn her athmen, Kinder echt deutschen Gemüths und Geblüts, die in verwandten Lauten zum Volke reden. Das ist's, was ihm in der Liebe des Volks den Preis davontragen ließ, über alle, die vor und nach ihm in Tönen sangen. Von allen Componisten steht keiner seinem Herzen näher als der Sänger des Freischütz, jener vorzugsweise geliebten, ewig jungen Oper, die deutscher Art und Abkunft unverkennbaren Stempel trägt, und nirgend anders als in unserem Vaterland ihren Ursprung haben konnte.

Nichtsdestoweniger sind auch Carl Maria von Weber, gleich vielen seiner Kunstgenossen, jene trüben Erfahrungen nicht erspart geblieben, von denen das Neuerstehende im Reiche der Kunst zumeist begleitet zu sein pflegt. Auch ihm, der das Leben mit unvergänglichen Blüten geschmückt, hat es mehr mit Dornen denn mit Früchten gelohnt. Er gehörte nicht zu jenen bevorzugten Naturen, denen ein freundliches Geschick die Pfade ebnet

zu gefahrloser Wanderung; durch Berg und Thal, über Klippen und rauhes Gestein hat ihn der Weg seines Lebens geführt, und als er endlich nach mühevoller Pilgerschaft den Gipfel der Höhe erklommen, als sich seinen Augen der lächelnde Blick einer verheißungsreichen Zukunft aufthat, da schlossen sie sich müde zum ewigen Schlummer, und die rastlos strebende Künstlerseele stand in Wahrheit am Ende alles Kampfes.

Im Norden Deutschlands, in der holstein'schen Stadt Eutin, hat Carl Maria von Weber's Wiege gestanden. Dort ward er am 18. December (nach irrthümlicher Angabe des Kirchenbuchs am 18. November) 1786 als erstes Kind jener zweiten Ehe geboren, die sein schon alternder Vater Franz Anton von Weber — der Onkel von Mozart's Gattin Constanze — während eines Aufenthaltes in Wien mit der schönen achtzehnjährigen Genoveva von Brenner aus Oberdorff in Bayern geschlossen. In seiner Familie, die bereits gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts dem begüterten Adel Niederösterreichs angehörte, war seit Generationen eine an Manie grenzende Leidenschaft für Musik und Bühnenwesen erblich, die endlich für Carl Maria's Vater zum Verhängniß werden und, im Verein mit der Haltlosigkeit seines Charakters, die völlige Zerrüttung seiner äußeren Verhältnisse herbeiführen sollte. Ihres reichen Besitzstandes waren schon seine Vorfahren allmälig verlustig gegangen; er aber hatte jener künstlerischen Liebhaberei nicht nur seine eigene Stellung am kurkölnischen Hofe, sondern zugleich auch das ansehnliche Vermögen seiner ersten Gattin zum Opfer gebracht. So war aus dem vornehmen Hofcavalier ein wandernder Schauspieldirector und, als auch jenem die weiteren Subsistenzmittel fehlten, endlich ein dunkler Stadtmusikus in dem abgelegenen Eutin geworden, der es nicht verschmähte, die bescheidenen Feste der Bürger und Landleute mit seiner Kunst zu verherrlichen.

Wenige Monate nach der Geburt Carl Maria's legte er indessen auch diese Stellung wiederum nieder, und sein unruhvoller Geist trieb ihn und die Seinen zu neuem Wanderleben in die Welt hinaus. Eine neue Schauspielergesellschaft wurde mit Hülfe seiner Kinder aus erster Ehe (er besaß deren acht), denen er die nöthige Vorbildung dazu verliehen, organisirt; dann begannen abermals die alten Kreuz- und Querfahrten durch das deutsche Vaterland. Die Bühne war somit der erste Spielplatz Carl Maria's, die Welt, die seine früheste Jugend umschloß.

Verschiedene Städte Mittel- und Süddeutschlands nahmen sie abwechselnd zu längerem Aufenthalt auf; eine besonders lange Rast aber ward, der kriegerischen Zeitverhältnisse wegen, in Salzburg gehalten. Dort auch begrub Franz Anton sein junges Weib, das ihm, nach längeren körperlichen und seelischen Leiden, im März 1798 durch den Tod entrissen wurde. So stand Carl Maria als elfjähriger Knabe am Grabe der Mutter, die er über Alles geliebt und deren sanfte Obhut ihn so sorglich vor den gefährlichen Einflüssen eines abenteuervollen Lebens behütet hatte. Zart und kränklich von Natur, von frühester Kindheit an mit dem Gebrechen der Lahmheit behaftet, hatte er sich dem weichen, melancholischen Wesen der Mutter innig angeschlossen, deren liebevolle Hand die junge Seele gebildet und die ersten Schritte des kindlichen Geistes geleitet. Nun sie ihm so frühe entrissen worden, übernahm es eine Schwester des Vaters, mit diesem gemeinsam die Erziehung des Knaben fortzusetzen. Der Letztere ließ sich vor allem die künstlerische Bildung desselben angelegen sein. Es war von jeher der heißeste Wunsch seines Herzens gewesen, sich und der Welt in einem seiner Kinder ein musikalisches Genie zu erziehen. Er hatte, von dieser Hoffnung geleitet, mit jedem Kind, das ihm der

Himmel geschenkt, allerhand musikalisch-pädagogische Experimente angestellt und zwei seiner Söhne sogar der Leitung Joseph Haydn's in Wien übergeben, ohne daß jedoch das Glück seine Bestrebungen mit hervorragenden Resultaten belohnt hätte. Zu seiner Beunruhigung zeigte auch Carl Maria, während des von ihm und seinem ältesten Sohne gemeinsam geleiteten Musikunterrichts, so wenig Befähigung, daß der Letztere einmal voll Unmuth ausrief: „Carl, du kannst vielleicht Alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!"

Erst als dem Knaben in Person des Kammermusikus Heuschkel (1796), wie später in Michael Haydn in Salzburg (1797) geeignetere Lehrkräfte zugeführt wurden, regte sich mehr und mehr in ihm auch die Begabung zur Tonkunst. Bekennt doch Weber selbst in dem von ihm verfaßten kurzen Lebensabriß in Bezug auf Ersteren, daß er „den wahren, besten Grund legte zur kräftigen deutlichen und charaktervollen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier." Der regellosen Erziehungsweise Franz Anton von Weber's ward damit wenigstens in musikalischer Beziehung ein geordnetes System entgegengesetzt, dessen heilsame Wirkung auf den jungen Geist sich bald zu offenbaren begann. In dem Maße, als er sich in der Welt der Töne zurechtfinden und die in ihr waltenden Formen und Gesetze erkennen lernte, vertiefte sich auch sein Interesse an der Musik und befestigte den Entschluß des Vaters, ihn ganz seiner Lieblingskunst zu weihen. Zu diesem Zweck verschaffte der Letztere dem Sohn eine Stelle als Capellknabe an dem fürsterzbischöflichen Institut zu Salzburg, und hier war es, wo, wie schon erwähnt, Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn in Wien, durch die Talente des Knaben aufmerksam gemacht, denselben unter seine besondere Obhut nahm. Der unter Heuschkel's umsichtiger Führung begonnene systema-

tische Unterricht im Clavierspiel und Generalbaß ward, neben gleichzeitigen Uebungen im Gesang, mit noch erhöhter Strenge fortgesetzt und ließ binnen Kurzem so ersichtliche Fortschritte gewahren, daß der stolze und beglückte Vater bereits im Sommer 1798 eine Composition Carl Maria's: sechs Fughetten, denen der besondere Beifall Michael Haydn's zu Theil geworden, dem Druck übergeben konnte. Die Kritik nahm freundlich Notiz von dieser Erstlingsgabe des zwölfjährigen Kunstjüngers, und Friedrich Rochlitz in Leipzig, dessen Richterspruch in Sachen der Tonkunst allgemein in Ehren stand, beurtheilte dieselben in der von ihm herausgegebenen Musikzeitung voll aufmunternder Anerkennung.

Die von Michael Haydn vertretene künstlerische Richtung war jedoch nicht diejenige, die den Sympathien Franz Anton von Weber's und seinen Absichten für die Zukunft seines Sohnes auf die Dauer zu entsprechen vermochte. Sein Verlangen war darauf gerichtet, die Thätigkeit Carl Maria's baldmöglichst der Bühne zuzuführen, ein Weg, dem die strenge Methode Haydn's nicht entgegenleitete. Er beschloß daher zur schnelleren Erreichung dieses Zieles, die Fortsetzung der Studien seines Sohnes in einem geeigneteren Orte, und seine Wahl fiel, von Haydn's Rathschlägen bereitwillig unterstützt, auf München, dahin er denn auch noch vor Ende des Jahres 1798 sammt den Seinen übersiedelte. Das Theater daselbst stand seit der kunstliebenden Regierung Carl Theodor's von der Pfalz in hoher Blüte. Die Leitung der Oper war den tüchtigen Händen der Capellmeister Winter und Danzi anvertraut; überdem aber waren es vor Allem zwei Männer, welche die Anziehungskraft Münchens für Franz Anton von Weber wesentlich erhöhten: Joseph Grätz, ein vielgesuchter Bildner junger musikalischer Talente, und der berühmte Sänger Wallishauser (oder Valleſi), der nach einem

langen, an Triumphen reichen Bühnenleben nun als Gesangmeister der Ruhe pflegte. Der Letztere nahm, nach vorausgegangener Prüfung Carl Maria alsbald unter seine Schüler auf; dagegen weigerte sich der Erstere trotz der Empfehlung Michael Haydn's standhaft, den gewünschten Unterricht zu ertheilen. Einer seiner Schüler, Kalcher, übernahm denselben endlich an seiner Statt und mit dem günstigsten Erfolge. Weber selbst betont in der erwähnten Selbstbiographie, daß er „dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterricht Kalcher's größtentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz danke." Bereitwilliger als die früheren Lehrmeister des Knaben ging er auf die individuelle Neigung und Begabung desselben ein, und sein Productionsvermögen steigerte sich unter diesem Einfluß auf wunderbare Weise. Eine Partitur nach der andern entstand im Laufe eines Jahres, darunter eine Oper „die Macht der Liebe und des Weines", eine große Messe, Trios, Sonaten und vieles Andere; während, bei gleichzeitiger Fortsetzung des Gesangsunterrichts, Carl Maria auch ein thätiges Mitglied der von Wallishauser veranstalteten Vocal- und Instrumental-Akademien war und sich bald zu einem bewunderten Clavierspieler und Sänger emporschwang.

Mochte nun jene frühzeitig angestrengte Thätigkeit des Knaben auch seiner zarten körperlichen und seelischen Organisation nicht eben zuträglich sein: den in der Schwäche der Eitelkeit befangenen Vater erfüllte sie doch trotz alledem mit Stolz und Freude. Voll Eifers bemühte er sich fort und fort, den jugendlichen, von ihm überschätzten Werken seines Sohnes einen Verleger zu gewinnen, ohne daß der Erfolg sich seinen Bestrebungen günstig erwies. Da kam er, durch die Bekanntschaft mit Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks, auf den

Gedanken, daß Carl Maria ja sein eigener Drucker und Verleger werden könne. Das Geheimniß Sennefelder's war ihm bald abgelauscht; Carl Maria begann selbst in der Werkstätte desselben eifrig zu arbeiten und, durch frühere Uebungen im Zeichnen und Kupferstechen unterstützt, sich die Technik der neuen Kunst so vollständig zu eigen zu machen, daß er binnen Kurzem sogar für die Vervollkommnung derselben thätig war und im Verein mit seinem Vater eine verbesserte Presse construirte.

Sechs lithographirte Variationen erschienen als erstes Resultat jener Studien (op. 2), und man war eben bereit, denselben neue Erzeugnisse des Knaben folgen zu lassen, als eine in Kalcher's Wohnung auf unerklärliche Weise ausgebrochene kleine Feuersbrunst den Schrank, darin dieser die Compositionen seines Schülers aufbewahrte, und eben nur ihn allein, verzehrte. Tief entmuthigend wirkte jenes Ereigniß auf den jungen Künstler. Gewissem poetischen Aberglauben von früher Jugend an nicht abhold, meinte er in demselben einen Fingerzeig der Vorsehung zu sehen, daß der von ihm begonnene Weg nicht der rechte sei, daß er fortan der Musik entsagen und jener andern Kunst sein Leben weihen solle, der er sich doch bisher nur um dieser ersten willen ergeben hatte. Er beschloß, wenn auch mit schwerem Herzen, jener höheren Mahnung zu folgen, und selbst der lebhafteste Einspruch seiner Lehrer vermochte nicht, ihn in seinem Vorhaben zu erschüttern. Da nun zu gleicher Zeit auch Sennefelder auf die Bestrebungen Weber's in der von ihm erfundenen Kunst eifersüchtig zu werden und ihm allerhand Hindernisse in den Weg zu legen begann, vereinte sich Mancherlei, um Vater und Sohn den Weggang von München wünschenswerth erscheinen zu lassen. Sie verließen dasselbe im Mai d. J. 1799, um nach mehrfachem Hin- und Herreisen im Frühling des nächstfolgenden Jahres für kurze Zeit dahin

zurückzukehren und ihre Uebersiedelung nach Freiberg zu bewerkstelligen.

Als eine der hervorragendsten Pflegestätten technischer Wissenschaft war ihre Wahl auf letzteren Ort gefallen. Hier glaubten sie ihre lithographischen Experimente am erfolgreichsten betreiben zu können, und die Errichtung einer Officin für lithographischen Notendruck ward bereits im Voraus öffentlich angekündigt. Die Reise dahin aber gestaltete sich, wol aus ökonomischen Gründen, zur Kunstreise. Verschiedenen der bedeutenderen Städte, die sie berührten, wurde Gelegenheit geboten, die Virtuosität des vierzehnjährigen Carl Maria zu bewundern, und so, nachdem er ein Jahr lang sich unablässig mit den todten Notenzeichen gemüht, begannen dieselben mit einem Male in ihm lebendig zu werden; in seiner Seele sang und klang es wiederum, und die alte leidenschaftliche Liebe zur Tonkunst erwachte mit unwiderstehlicher Gewalt. Statt, wie beabsichtigt, zu lithographiren, ging es nun voll frischen Muthes ans Componiren, und durch den Director der Freiberger Schauspielgesellschaft veranlaßt, reifte der große Plan einer Oper binnen wenig Monaten in ihm zur vollendeten Ausführung. Bereits am 24. November 1800 gelangte dieselbe unter dem Titel des „stummen Waldmädchens" in Chemnitz und wenig später in Freiberg zur Aufführung, ohne jedoch eine besondere Wirkung erzielen zu können. Weber selbst bezeichnete sie späterhin als „ein höchst unreifes und nur hier und da nicht ganz an Erfindung leeres Product." Als jedoch die Kritik kurz nach ihrem Entstehen den Ausspruch wagte, daß man sie „nur als Blüten betrachten dürfe, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen," entspann sich zwischen Componisten und Recensenten ein Federstreit, der den Entschluß Weber's, Freiberg wiederum zu verlassen und eine abermalige Kunstreise anzutreten, zur

Folge hatte. Nach einem längeren Wanderzuge trafen sie im November 1801 in Salzburg ein, um, da es der Ordnung langwieriger Geschäfte von der Zeit der Theaterleitung Franz Anton von Weber's her galt, bis zum Juli des nächstfolgenden Jahres daselbst zu verweilen. Carl Maria benutzte diesen Aufenthalt zur Wiederaufnahme seiner Studien unter Michael Haydn's Leitung, als deren wesentlichstes Ergebniß die graziösen „Six petites pièces à quatre mains" (op. 3) und die kleine komische Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn" erscheinen. Im März 1803 sah er das letztgenannte Werk ohne sonderlichen Erfolg in Augsburg über die Bühne gehen, wo er nach einer Reise durch Norddeutschland mehrere Monate lang am kurfürstlichen Hofe zubrachte; mit Beginn des Sommers aber begab er sich nach der österreichischen Kaiserstadt.

Wien, die Geburts- und Blütestätte musikalischer Classicität, war schon längst das Ziel der Sehnsucht des jungen Tonkünstlers gewesen. Immer unwiderstehlicher aber erwachte in ihm der Drang, mit eigener Hand aus dem Urquell des künstlerisch Schönen zu schöpfen, der ihm dort in unversieglicher Fülle zu strömen schien, in dem Grade, als er sich der Mängel des eigenen Wissens und Könnens, vornehmlich auf dem Gebiete der Theorie seiner Kunst, bewußt ward. Joseph Haydn, der noch immer in ungeschwächter Kraft wirkende Greis, sollte, so hatte er gehofft, ihn unter seine Führung nehmen und ihn den steilen Pfad zur Vollendung der Künstlerschaft emporleiten. Statt seiner aber ward jener wunderliche Mann sein Lehrer, der, halb Gelehrter, halb Charlatan, halb Priester, halb Weltkind, halb Künstler, halb Jesuit, die Welt von sich reden machte und als der berühmteste musikalische Lehrmeister seiner Zeit gefeiert ward: Abt Vogler. Mit der ihm eigenthümlichen Zaubermacht über junge Gemüther und seine Jünger insbesondere,

nahm er auch die Seele Carl Maria's um so widerstandsloser und dauernder gefangen, als eine äußere Aehnlichkeit, sowol als innere Wahlverwandtschaft zwischen ihm und Franz Anton von Weber seine Anziehungskraft für den Sohn des Letzteren um ein Bedeutendes erhöhte. Genug, seit es mit Hülfe eines neugewonnenen musikalischen Freundes, Johann Gänsbacher, gelungen war, dem jungen Tonkünstler die Gunst des vielbegehrten Unterrichts Vogler's zu sichern, lag er voll feurigen Eifers seinen Studien ob, mochte ihn die Weisung des neuen Lehrers auch Wege führen, die seinen eigenen Neigungen wenig entsprachen. Selbstverständlich konnten dem geübten Blicke des erfahrenen Meisters die vielfachen Mängel und Lücken nicht verborgen bleiben, die ein häufig unterbrochener, wenig geregelter Bildungsgang in Carl Maria's technischem Wissen herbeigeführt hatte, und klar erfaßte er die ihm gewordene, nicht eben dankbare Aufgabe, den strebsamen Geist des Knaben aus der lichten Sphäre eigenen Schaffens in das bescheidene Dunkel mühsamen Lernens zurückzuführen. Weber selbst hat es ausgesprochen, welch' schwere Entsagung es ihm gekostet, dem Rathe Vogler's folgend, auf das eigene Produciren zu verzichten und seine Zeit allein dem eingehendsten Studium der Werke unserer großen Meister zu widmen. Doch scheint es, als habe der Lehrer sich von den Fortschritten des Schülers befriedigt gefühlt, denn sein Richterspruch erklärte ihn bereits nach der kurzen Frist eines noch nicht vollendeten Jahres zur Annahme einer selbstständigen Stellung reif. Auf Vogler's Empfehlung erging im Juli 1804 an den siebzehnjährigen Jüngling der Ruf als Musikdirector des Breslauer Theaters, und im September schon folgte er demselben und siedelte gemeinsam mit seinem Vater nach seinem neuen Bestimmungsorte über.

Nur ungern und allein der warmen Befürwortung Vogler's Gehör gebend, schied Carl Maria von Wien und den ihm lieb gewordenen Beziehungen. Hier, inmitten jener heitern Stadt der Genußseligkeit, deren nimmer wechselnde Physignomie Glanz und Freude, deren Atmosphäre ewiger Sonnenschein zu sein scheint, war ihm, dem Jüngling, zum ersten Male das berauschende Glück fröhlichen Lebensgenusses aufgegangen, und seine glühende Phantasie, sein nur zu leicht bewegliches Empfindungsleben hatte sich den Verlockungen desselben mehr als heilsam hingegeben. Nun in die nüchternere Welt der preußischen Provinzialstadt eintretend, mochte ihn der Wechsel um so schmerzlicher, der Himmel über ihm um so sonnenloser dünken, auch wenn die frühzeitig erworbene Ehre seiner Stellung und die durch dieselbe gebotene Selbstständigkeit einen neuen Reiz auf den jungen Künstler ausübten. Mit dem ihm eigenen Feuereifer, der noch durch das Bemühen gesteigert ward, seine von vielfachen Vorurtheilen begrüßte Jugendlichkeit durch seine Leistungen vergessen zu machen, begann er seine Wirksamkeit, und der erste Verlauf derselben bereits bekundet das ihm angeborene organisatorische Genie, dem bei seiner späteren umfassenderen Bühnenthätigkeit so großartige Resultate entspringen sollten. Schon das erste Jahr seiner Leitung des Breslauer Theaters brachte dem Repertoire desselben eine Bereicherung durch eine Anzahl der besten classischen Opern, während er gleichzeitig für Verbesserung und Complettirung des Orchester- und Bühnenpersonals wirkte und eine vollständig neue Orchesterordnung einführte. Leider nur ward die Freiheit seiner Bewegungen durch Intriguenwesen und das Treiben einer Oppositionspartei gehemmt, die sich gegen ihn gebildet hatte, und deren eifriges Bestreben dahin ging, den jungen Dirigenten vom Ruder zu bringen. Der seit dem Eintritt des Letzteren sich nicht eben

günstiger gestaltende Stand des Opernbudgets kam hinzu, um ihn auch der Theaterverwaltung unliebsam zu machen. Immer unverhohlener bezeichnete man ihn als einen „Verschwender und Jäger nach Idealzuständen" und drang auf Reduction der Bühnen- und Orchesterkräfte. Eine längere Krankheit, die ihn in Folge einer durch ein Versehen seines Vaters herbeigeführten Vergiftung befallen, vor deren tödtlichem Ausgange ihn nur das glückliche Hinzukommen eines Freundes rettete, benutzte man, um jene Forderung eigenmächtig in's Werk zu setzen. Dies aber genügte, den gekränkten Künstler im Mai 1806 seine Entlassung fordern zu lassen, die man ihm sofort ertheilte.

Ohne alle weiteren Subsistenzmittel sah Carl Maria nun nach Niederlegung seiner Stelle sich und seinen alten kränkelnden Vater lediglich auf den bescheidenen Ertrag einiger Musikstunden angewiesen, und die Noth klopfte gebieterisch an die Thür des jungen Musikers. Der kleine Rest des väterlichen Vermögens war verbraucht, und allerhand Verbindlichkeiten, die er in Folge seines sehr heitern, keineswegs sparsamen Lebens in Wien und Breslau eingegangen, erhöhten das Drückende seiner Lage. Der Entschluß, „mit Musik hausiren zu gehen" und eine längere Kunstreise anzutreten, scheiterte leider an der Ungunst der kriegerischen Zeitverhältnisse, darum mochte er es als eine freundliche Fügung der Vorsehung preisen, als ihn im Herbst jenes sorgenvollen Jahres eine Einladung des musikliebenden Herzogs Eugen von Würtemberg an dessen Hoflager zu Carlsruhe in Oberschlesien rief. Eine kurze aber sonnige Zeit des Glücks war ihm daselbst zu verleben vergönnt, und um so unbekümmerter durfte er sich derselben hingeben, als die Großmuth des Fürsten ihm gleichzeitig auch die Sorge für den Vater vom Herzen nahm. Unter dem Titel eines „herzoglichen Musik-Intendanten" widmete er dem regen Kunstleben des Hofes seine

Kräfte, sein schon in Breslau geübtes Directionstalent zugleich weiterbildend. Den während der Breslauer Epoche entstandenen Werken — einem Opernfragment Rübezahl und der Overtura Chinesa, die er später zur Turandot-Ouvertüre umtaufte, — folgten nun verschiedene für die Carlsruher Verhältnisse berechnete Compositionen, darunter zwei Symphonien, die, der Geschmacksrichtung des Herzogs entsprechend, eine ausgeprägt Haydn'sche Färbung tragen, ein Hornconcert und Variationen über das graziöse italienische Volkslied: „Vien qua, Dorina bella!"

Leider machten die unseligen politischen Zustände Deutschlands jenem glücklichen Stillleben bald ein Ende, indem sie die Abberufung des Herzogs zur Armee und in Folge dessen im Februar 1807 auch die Auflösung seiner Capelle veranlaßten. Da die meisten Mitglieder derselben durch Verwendung des Herzogs im Civildienst ein Unterkommen fanden, wendete sich auch Carl Maria mit der Bitte an seinen fürstlichen Freund, ihm bei Gründung einer neuen Existenz behülflich zu sein. Die Fürsprache desselben vermittelte ihm alsbald die Stelle eines Geheimsecretärs bei seinem Bruder, dem Herzog Ludwig von Würtemberg, und so wandte sich Weber (im Juli 1807) nach Stuttgart.

Nicht eine der Begabung des jungen Musikers entsprechende Stellung freilich war es, in die er daselbst eintrat. Seine künstlerische Befähigung ward nur nebenher, durch Ertheilung des Musikunterrichts der herzoglichen Kinder, in Anspruch genommen. Sein eigentliches Amt aber bestand in der undankbaren Mission, die äußerst derangirten Kassenverhältnisse seines neuen Herrn zu ordnen und zu leiten, und die sich aus denselben fort und fort ergebenden Differenzen mit möglichst geschickter Hand auszugleichen. Häufige Scenen unerquicklichster

Art mit dem ob jenes Treibens erzürnten königlichen Bruder des Herzogs, wie mit dessen Gläubigern erwuchsen ihm daraus und machten die Stellung des mit derlei Geschäften wenig vertrauten Künstlers zu einer äußerst gefährlichen. Das ihm täglich vor Augen stehende Beispiel einer von oben her beliebten lockern Lebenssitte erweckte den in ihm schlummernden Jugendübermuth von Neuem, und von der nicht eben lautern Hofatmosphäre bei natürlicher Disposition nur zu leicht angesteckt, überließ er sich unbedenklicher denn je den Thorheiten ungebundensten Lebensgenusses.

Seine geselligen Talente und der liebenswürdige Frohsinn seines Wesens machten ihn ohnehin zu einem willkommenen Mitglied fröhlicher Kreise. Die verschiedenartigsten Elemente schlossen sich ihm an, und in der heterogensten Umgebung fühlte er sich heimisch, Dank der ihm eigenthümlichen Gabe der Natur, die ihn allenthalben, wo er auch stand, an seinem Platz erscheinen ließ. Einen hohen, ihm bis dahin fremden Reiz übte auf ihn der Verkehr mit einer Reihe von bildenden Künstlern, die, Dannecker an der Spitze, in Stuttgart lebten und deren vielseitige Bildung ihn auf die Lücken seines eigenen Wissens aufmerksam werden ließ. Im Umgang mit mehreren Gelehrten bestrebte er sich fortan, solche möglichst auszugleichen und überließ sich umfassenden kritischen und philosophischen Studien.

Bei alledem blieb, da sein Amt ihm genügende Freiheit ließ, auch seine eigene Kunst selbstverständlich nicht vergessen. Namentlich war die Liebe zu ihr wieder in den Vordergrund seiner Seele getreten, seit Ludwig Spohr als flüchtiger Gast in Stuttgart erschienen war. Lautete auch dessen Urtheil über die ihm von Weber vorgelegten Fragmente seines Rübezahl nicht eben ermuthigend, — denn er bezeichnete sie als „dilettantenmäßig" — so wirkte ein anderer Kunstgenosse um so belebender

und fördernder auf den Entwickelungsgang des jungen Meisters: Franz Danzi, der nach Niederlegung seiner Stelle in München die Direction der Stuttgarter Capelle übernahm. Zu ihm, dem mit nur geringer eigener Schöpferkraft, aber mit einer bedeutenden Beurtheilungs- und Leitungsgabe ausgestatteten Manne, trat Carl Maria alsbald in ein nahes Verhältniß, und seinem Einfluß im Wesentlichen ist es zuzuschreiben, wenn in den Compositionen Weber's fortan jenes gesangliche Element in den Vordergrund tritt, auf welches schon die Natur Carl Maria hingewiesen zu haben schien. Hatte die Kritik seinen bisherigen Werken, wenn auch sicherlich mit Unrecht, den Mangel an Gesang zum Vorwurf gemacht, so bekunden seine ferneren Schöpfungen jenen Ueberfluß an melodischer Gestaltungskraft, der Weber später den freilich scherzhaft gemeinten Namen eines „Melodieverschwenders" zuzog. Die Compositionen jener Zeit, wie die Six pièces à quatre mains (op. 10), das Momento capriccioso (op. 12), die Es-dur-Polonaise (op. 21) und Anderes tragen im Gegensatz zu den vorhergehenden schon ein entschieden individuelleres Gepräge. Auch wenn sie nie und nimmer die Schule verleugnen, aus der sie hervorgegangen, so macht sich in ihnen doch die wachsende Selbstständigkeit ihres Meisters geltend, und vornehmlich die Es-dur-Polonaise verräth jene gewisse Grandezza, jenen heitern Glanz des Colorits, die der Musik Weber's so durchaus eigenartig.

Zu gleicher Zeit auch beschäftigte ihn ein großer Opernplan, nachdem er in einem seiner lustigen Freunde, dem Schriftsteller Hiemer, den Schöpfer eines geeigneten Operntextes gefunden. Die Aufgabe des Letzteren ward durch Zugrundelegung des alten Textbuches vom „Waldmädchen" wesentlich erleichtert, wenngleich, da Weber auch einen Theil der Musik aus seinem früheren Werke mit herüber zu nehmen wünschte, die künstlerische

Anordnung des Ganzen dadurch nicht eben gewann, sodaß die nach Verlauf zweier Jahre vollendete Oper „Sylvana" keinerlei Anspruch auf harmonischen Organismus erheben durfte. Dank Danzi's Vermittelung hatte man zu Anfang des Jahres 1810 bereits mit den Vorbereitungen zur Aufführung dieser Oper auf der Stuttgarter Bühne begonnen, als ein Ereigniß eintrat, das dem heitern Leben des jungen Musikers plötzlich eine ernste und verhängnißvolle Wendung gab.

Die finanziellen Verhältnisse des Herzogs hatten sich inzwischen, trotz der redlichen Bemühungen seines Secretärs, von Tag zu Tag mißlicher gestaltet. Zu immer verzweifelteren Mitteln nahm man endlich, um gänzlichem Ruine vorzubeugen, seine Zuflucht; — ja der fürstliche Herr verschmähte es sogar nicht, seine Einkünfte durch die Dankbarkeit begüterter Familien vermehren zu lassen, deren Söhne, durch nur scheinbare Einverleibung in seinen Hofdienst, der in diesen Zeiten der napoleonischen Kriege so sehr gefürchteten Militärpflicht entbunden wurden. Keines anderen Vergehens, als des des Mitwissens um jenen unrechtmäßigen Handel, schuldig, ward Weber, als Opfer einer gemeinen Intrigue, des Unterschleifs angeklagt und auf Befehl des ihm übelwollenden Königs am 9. Februar 1810 inmitten des Theaterorchesters in Verhaft genommen. Die Untersuchung ward von dem König selbst geleitet. Ungeachtet der seinem Herrn gegenüber beobachteten Discretion Weber's, aber ward die eigentliche Sachlage dem scharfen Blick des Regenten bald genug klar, und da ihm an Vermeidung allen Eclats gelegen war, behandelte man die ganze Angelegenheit fortan als eine private, indem man sie mit den unglücklichen, derangirten Verhältnissen Weber's in Verbindung brachte und ihn in Schuldhaft legte. Zwei Wochen später, am 26. Februar, ward Carl Maria in Gemeinschaft mit seinem Vater in Folge

allerhöchsten Befehls über die Grenze gebracht, mit dem Bedeuten, als Landesverwiesene Zeit ihres Lebens den Boden Würtembergs nicht wieder zu betreten.

Eine ernste Wandlung erfuhr Carl Maria von Weber's Wesen in jenen Tagen, und aus dem allen Jugendthorheiten zugeneigten Jüngling ward ein gefestigter Mannescharakter. Streng gegen sich selbst, redlich in seinen Bestrebungen, ernsthaft in seinem Bereuen, suchte der Mann durch sein ferneres Leben vergessen zu machen, was der Jüngling gesündigt, und durch allmälige gewissenhafte Lösung der so zahlreich eingegangenen Verpflichtungen insbesondere jede Spur jener dunkeln Erinnerung vor sich selber zu vertilgen. Durfte er doch schon zu Ende dieses ereignißschweren Jahres (1810) in sein Tagebuch schreiben: „Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, daß ich diese zehn Monate über besser geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin ordentlich in meinen Geschäften, anhaltend fleißig geworden."

Nach Mannheim und Heidelberg lauteten die Empfehlungsbriefe, die Danzi seinem jungen Freund beim Abschied mit auf den Weg gegeben, und nach ersterem Orte lenkte dieser zunächst seine Schritte. Das musikalische Leben dieser Stadt war, seit es unter Carl Theodor's Scepter erblüht, noch immer ein reges, und so hieß man auch den warm empfohlenen jungen Tonkünstler freundlich willkommen, dessen Elasticität ihn bald in den neuen Kreisen heimisch werden ließ. Mit dem bekannten Musiktheoretiker Gottfried Weber vor allem knüpfte er ein dauerndes Bündniß, und dem erheiternden Einfluß freundschaftlicher Beziehungen gelang es denn auch allmälig, den tief deprimirten Seelenzustand Weber's zu heilen und den natürlichen Frohsinn seines Wesens wieder hervorzulocken. Ueberdem belebte ihn der Entschluß, sein Leben fortan ganz und für immerdar der Kunst

zu weihen, zu deren reinem Cultus er nun sehnsüchtig zurückkehrte als zu einer tröstenden und erlösenden Wundermacht in den Kümmernissen dieses Lebens. Er veranstaltete in kurzer Aufeinanderfolge zwei Concerte, deren letztes besonders sich des günstigsten Erfolges erfreute. Eine schon in Stuttgart geschriebene melodramatische Cantate: „der erste Ton", gelangte außer einem neuen Quartett und anderen Compositionen des jungen Meisters dabei zur Aufführung und ward voll enthusiastischen Beifalls vom Publikum aufgenommen.

In dieser Zeit entstand auch ein großer Theil jener Lieder, deren uns Weber eine reiche Anzahl (im Ganzen 128) geschenkt und in deren Vortrag er selbst uns als unübertroffener Meister geschildert wird. Wir sehen in denselben den Ausfluß einer Lyrik, die in ihrer naiven Reinheit ein wahrhaft volksthümliches Element in sich trägt. Die letzten Jahrzehnte haben uns gerade auf dem Gebiete des Liedes um ein Bedeutendes weiter gefördert, und eine der wesentlichsten Entwickelungen im Reiche der Musik hat sich seitdem in dieser Richtung vollzogen. Unser heutiger Liederreichthum entspricht und genügt so völlig unseren modernen Bedürfnissen und Empfindungen, daß nur der mit historischem Sinn begabte Sänger noch zu den Liedern zurückgreift, die über Franz Schubert hinausliegen, und denen nicht der Name Mozart's und Beethoven's das Weihegeschenk ewiger Jugend und ewiger Schönheit verlieh. So ist es gekommen, daß Weber's Gesänge heutzutage wenig gehört, kaum noch gekannt sind, daß sie einer viel ferneren Zeit anzugehören scheinen, als dies in Wahrheit der Fall ist. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß, als Weber die ersten seiner Lieder schrieb, diejenigen Beethoven's theils noch nicht geschrieben, theils noch nicht in's Publikum gedrungen waren, daß also die ersten lediglich auf Mozart's Liedern und den einfachen Strophen-

gesängen der älteren Meister basirten, so erscheint das, was sie uns geben, immerhin als ein nicht zu verkennender Fortschritt über die letzteren hinaus. Allerdings ist auch hier die strophische Form vorherrschend beibehalten, die allgemeine Grundstimmung meist in einer einfachen Melodie zusammengefaßt, welche, je nach Umfang des Textes, sich unverändert wiederholt, die Begleitung auf die unentbehrlichste harmonische Unterlage beschränkt: nichtsdestoweniger enthüllt sich uns in ihnen manch' anmuthige Blüte feiner musikalischer Genremalerei. Es sei nur beispielsweise der „Serenade" des „Bettlerliedes" (op. 25), „Heimlicher Liebe Pein" (op. 64), des „Schneeglöckchens" (op. 71) gedacht. Das Wiegenlied „Schlaf Herzenssöhnchen" — sammt dem Jungfernkranz im Freischütz wol das populärste der Weber'schen Lieder — lebt, obwol mehr denn sechs Jahrzehnte alt, noch immer im Munde des Volkes. Und in der That üben viele derselben auch heute noch auf uns einen gewissen jungfräulichen Reiz, selbst wenn die schwärmerische Zeit der sentimentalen Guitarrebegleitung dem kräftigen Streben nach charakteristischer Wahrheit Platz gemacht hat und das Interesse an den naiven Scherzen humoristischer Gesänge vor dem Ernste unserer geschäftig bewegten Tage keine Stätte mehr findet.

Die materielle Existenz des jungen Musikers, die in Mannheim keine genügende Sicherheit fand, forderte leider nach nur kurzem Aufenthalte ein Aufgeben der ihm daselbst liebgewordenen Verhältnisse und seine Uebersiedelung nach einem Orte, der ihm als Mittelpunkt für fernere Kunstreisen dienen konnte. Er siedelte zu diesem Zwecke mit Beginn des Frühjahrs nach Darmstadt über, das ihm zu gleicher Zeit den Vortheil bot, unter der Leitung seines alten Lehrers und Freundes Abt Vogler seine künstlerische Ausbildung fortzusetzen. Auch Gänsbacher, den ihm von Wien her befreundeten Jünger Vogler's, fand Weber hier

wieder, während er sich in dem unter des Abts Leitung emsig studirenden Meyerbeer bald einen treuen Freund erwarb. Diese seine letztgenannten beiden Schüler erfüllten den alten Lehrer mit Stolz und veranlaßten ihn zu dem Ausrufe: „O, wenn ich hätte von der Welt gehen sollen, ehe ich diese Beiden ausgebildet hatte, welches Weh würde ich empfunden haben! Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte, diese Beiden werden es thun! Was wäre Perugino, was Fra Bartolomeo ohne Rafael!"

Als die bedeutendsten künstlerischen Ergebnisse der Darmstädter Periode sind „Sechs Sonaten für Pianoforte und Violine" (op. 17) und das Clavierconcert in C-dur (op. 11) vor Allem zu bezeichnen. Namentlich um seines wahrhaft classischen Adagios willen zählt das letztere zu den vollendetsten Schöpfungen Weber's. Tiefe und Größe der Empfindung, Schwung und Kühnheit der Declamation sind ihm in ungleich höherem Maße zu eigen, als den meisten der Clavierwerke des Meisters.

Inzwischen vergingen Sommer und Herbst während mannigfacher Kunstreisen. Im September rief ihn die Aufführung und persönliche Leitung seiner Oper „Sylvana" nach Frankfurt und brachte ihm die Freude einer beifälligen Aufnahme. Gegen Ende des Jahres nahm er wiederum einen längeren Aufenthalt in Mannheim. Dort componirte er seine komische Operette: „Abu Hassan", deren Stoff seinem eigenen Leben entnommen und wieder von seinem Freunde Hiemer bearbeitet war. Beide Bühnenwerke erfuhren übrigens nach langer Pause in unseren Tagen eine erfolgreiche Wiederaufnahme. Das Jahr 1872 hat sowol die Sylvana im Théâtre lyrique zu Paris, als den Abu Hassan in der Wiener Hofoper wieder aufleben und ihre Melodien ihre alte Zauberkraft bewähren sehen.

In Mannheim auch gründete Weber in Gemeinschaft mit

den Freunden einen musikalischen Geheimbund, der unter dem Namen „Harmonischer Verein" sich eine rationelle und objective Kritik zur Aufgabe stellte, trotz der redlichen Bestrebungen seiner Mitglieder aber, und Weber's insbesondere, nach einer nur kurzen Wirksamkeit wieder zu Grabe ging. Auf diese Weise ward jenes persönliche Interesse, jene thätige Theilnahme an der Kritik bei Weber ausgebildet, die ihn sein Leben hindurch begleitet haben. Er war der erste unserer großen Musiker, deren kritisches Wirken mit ihrem künstlerischen Hand in Hand ging. Auch hier hat er neue Bahnen eröffnet, und die Meister der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart durften nur auf dem schon von ihm erschlossenen Wege weiter schreiten.

In den verschiedensten Zeitschriften zerstreut sind die kritischen Arbeiten des Meisters erschienen, und gewiß ein dankenswerthes Beginnen war es, wenn nach Weber's frühem Tode Theodor Hell und in den letztvergangenen Jahren in noch verbesserter Weise die pietätvolle Hand des Sohnes, Max Maria von Weber, jene zerstreuten Blätter zu einem Ganzen zusammenstellte. Diesem Letzteren — jetzt kaiserlichem Hof- und Ministerialrath in Wien — auch dankt die musikalische Welt das werthvolle Geschenk jener umfangreichen Biographie („Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild." 1864—66), die uns einen tiefen und klaren Blick in die Verhältnisse Weber's, in sein Leben und Streben eröffnet und an welcher auch die vorliegende Skizze ihre wesentlichste Basis fand. Eine andere nicht minder verdienstvolle Arbeit, das Resultat langjähriger Forschung und vollster Hingabe an den Gegenstand: „Carl Maria von Weber in seinen Werken" besitzen wir seit 1871 aus der Feder des Professor F. W. Jähns in Berlin, der seine Verehrung des Weber'schen Genius auch überdem durch zahlreiche Ausgaben und Arrangements seiner Compositionen, wie durch eine erst

neuerdings (1873) erschienene „Lebensskizze" des Meisters bethätigte.

Die Jahre 1811 und 12 füllen Kunstreisen aus, die Weber zunächst nach München führten. Bei seinem ersten Concert daselbst gewann er durch die Composition eines Concertinos für Clarinette den Beifall des Königs in so hohem Grade, daß dieser ihn sofort zu sich beschied und, angeregt durch den Vortrag des Clarinettenvirtuosen Bärmann, zwei Concerte für dieses Instrument bei ihm bestellte. Damit war der Ruf des jungen Meisters in München mit einem Male begründet. Die Gesellschaft öffnete ihm als einem gern gesehenen und gefeierten Gaste bereitwillig ihre Kreise, während auch seine äußere Lage durch den reichen Ertrag seines Concertes wesentlich verbessert schien.

Mehrere Monate verweilte er in München, der Ausführung verschiedener Compositionen hingegeben, von welchen vornehmlich ein Adagio und Rondo für das von dem Akustiker Kaufmann construirte Harmonichord allgemeines Aufsehen erregte. Zu Beginn des Sommers erfreute ihn die erfolgreiche Aufführung seiner Operette „Abu Hassan" auf dem Hoftheater; noch vor Eintritt des Herbstes aber führte ihn sein Künstler- und Wandertrieb von Neuem in die Ferne.

Nach dreimonatlicher Kreuz- und Querfahrt durch die Schweizer Städte und Berge kehrte er an Leib und Seele erfrischt für kurze Zeit nach München zurück. Er vollendete mehrere Arbeiten, gab seiner alten Rübezahl-Ouverture eine neue Gestalt unter dem Titel „Zum Beherrscher der Geister" und verabschiedete sich in einem glänzenden Concerte, um in Gesellschaft seines Freundes Bärmann wiederum in die Welt hinaus zu fahren. In Prag, Leipzig, Gotha, Weimar, Dresden und Berlin traten sie gemeinschaftlich concertirend auf, und ihre Leistungen wurden mit vielem Beifall aufgenommen. In Leipzig, das Weber im

Uebrigen nicht gerade sympathisch berührte, erneute er seine Bekanntschaft mit Rochlitz, dem warmen Gönner seiner Kunst und Dichter seines „ersten Tons". Auch mit Mahlmann und anderen Schöngeistern knüpfte er Verbindungen an, in deren Folge seine Liebhaberei für literarische Thätigkeit neue Nahrung fand und der ihn schon länger beschäftigende Plan eines Romans: „Tonkünstlers Erdenwallen" in den Vordergrund trat. Ein treues Bild des Lebens, Wirkens und Fühlens des Künstlers wollte er darstellen, das sein eigenes Leben wiederspiegeln sollte, und in der That enthält das uns erhaltene Fragment eine solche Fülle des Anregenden und Originellen, daß wir die Nichtvollendung eines Werkes, das mit E. T. A. Hoffmann'scher Weise manches Verwandte zeigt, doppelt beklagen dürfen. Von den darin gegebenen schönen Aussprüchen über seine Kunst sei hier nur beispielsweise eines besonders charakteristischen gedacht: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten wie den Menschen, denn sie ist wahrlich die Liebe selbst."

Von bedeutungsvollem Einfluß auf den inneren Entwickelungsgang unseres Meisters erwies sich das Berliner Leben. Aus der sonnigen, mehr äußerlichen Welt Süddeutschlands zum ersten Mal dauernd in die durchgeistigtere Atmosphäre der norddeutschen Hauptstadt versetzt, bot ihm der Verkehr mit einem Kreis universell gebildeter Geister eine nie gekannte Quelle des Genusses und der Anregung. Mehr und mehr bildete sich unter ihrer Einwirkung jene modernere, reflectirte Richtung seines Geistes aus, die im Gegensatz zu der Naivetät seines früheren Schaffens ein bewußteres Ziel verfolgt und mit der Schärfe der Selbstkritik souveräne Macht über den Effect gewinnt. Mit klarem Blick erkannte er die Schwächen seiner eigenen Schreibweise. „Ich habe bemerkt, daß ich sehr über meine Manieren wachen muß," bekennt er sich selbst in seinem Tagebuch. Auch die Be-

rechtigung des häufig gehörten Vorwurfs der Kritik, daß seine Schöpfungen die strenge Architektur des Aufbaus, den plastischen Guß der Form vermissen ließen, daß sie dem Zeitgeschmack und dem Effect huldigten, blieb ihm nicht verborgen. Und dennoch konnte er nicht anders. Weber war eine echt romantische Natur, die den Reichthum ihres Empfindens ungehindert strömen ließ, auch dort, wo es sich uns als ein Zuviel darstellt, wo die Anwendung des rechten Maßes uns wirksamer erschiene. Ein üppiges Schmuckwerk überwuchert in seinen Instrumentalcompositionen (vorzugsweise in seinen Clavierwerken) nicht selten, ja zumeist die strenge Gliederung der Form, und die Bedeutsamkeit der Gedanken zeigt sich durch Phrasen überdeckt, die bei aller Fülle an melodischer Erfindung doch eine gewisse Verwandtschaft untereinander bekunden. Weber's Muse ist mehr in der Empfindungs- als in der Gedankenwelt heimisch; sie trägt eine ganz bestimmte Physiognomie, über die wir uns nirgend zu täuschen vermögen. Mag seine Melodik auch vielfach an Mozart — sein Ideal — erinnern, so verräth doch eine jede seiner Wendungen und namentlich das ihm specifisch eigenthümliche Figurenwerk, das ihn zum Schöpfer einer neuen Claviertechnik werden ließ, das Kind einer jüngeren, nachclassischen Zeit. Wol keiner unserer großen Meister, Felix Mendelssohn ausgenommen, der selbst gar mancherlei von ihm erlernte, hat den Nachkommenden so vielfach zur Ausbeute dienen müssen, als Carl Maria von Weber. Eine ganze Schaar kleinerer Geister hat sich von seinen Früchten genährt und sich die Stirn mit den Blumen geschmückt, die seinem Genius entblühten. Weber schrieb seine Gesang- und Instrumentalcompositionen nur in dem Geist und für den Geist seiner Zeit, darum haben sie mit ihm gelebt und sind zum großen Theil auch mit ihm begraben worden. In seinen Opern aber umfaßte er mit weitschauendem Blick die bestehende und die werdende,

die gegenwärtige und die zunächst kommende Welt, und darum überdauerten dieselben die Grenzen ihrer Zeit und werden auch noch fernere Zeiten überdauern. Als Opern componist darf Weber den Vergleich mit keinem seiner Kunstgenossen scheuen, selbst mit den Classikern nicht; auf den übrigen Gebieten seiner Kunst aber hat es ihm Mancher zuvor gethan, und die großen Schöpfungen der jüngstvergangenen Zeit haben das von ihm Gebotene vielfach in den Schatten gestellt.

Mit dem Aufenthalt in Berlin schließt Weber's Jugendperiode, und sein Schaffen nahm, wie schon erwähnt, jenen bewußteren Aufschwung, der in der Vollendung seiner Dramen gipfelt. Von Compositionen entstanden in jener Zeit nicht viele: ein Theil der C-dur Sonate (op. 24), verschiedene Gesänge, ein Turnier-Bankett für Zelter's Liedertafel und der „Kriegseid" von Collin, den er für die Brandenburgische Brigade schrieb und ihr persönlich einstudirte. Dagegen nahm er an den Proben zu seiner „Sylvana" thätigen Antheil, die trotz des offenen und versteckten Widerstandes der Musiker Anselm Weber und Righini, durch Vermittelung des Fürsten Radziwill während des Sommers 1812 auf dem Hoftheater zur Aufführung kam und nach Weber's eigener Angabe einen glänzenden Erfolg erzielte, nachdem er manches ihm fehlerhaft Dünkende durch Besseres ersetzt hatte.

Berlin, trotz seiner kühlen, norddeutschen Atmosphäre, zeigte dem Meister von Anbeginn eine freundlichere Physiognomie, trug der Bedeutung seiner Erscheinung ein wärmeres Verständniß entgegen, als die meisten der Städte, deren Gast er bisher gewesen war. Verhielten sich auch, wie schon erwähnt, seine Kunstgenossen Anselm Weber und Righini und, durch diese beeinflußt, auch Zelter und der Theaterintendant Iffland theils kalt, theils feindselig ihm gegenüber, so ruhte er um so sicherer in der Freundschaft und Theilnahme anderer bedeutender Männer,

von denen wir nur Fürst Radziwill, den Componisten des Faust, Tiedge, Brentano und vor allen den berühmten Zoologen Lichtenstein als die bekannteren Namen nennen wollen. Sehr freundlich aufgenommen auch fand er sich im Kreise der Familie Meyerbeer's, die ihn während seines Aufenthaltes in Berlin gastlich beherbergte.

Im Hochsommer 1812 nahm Weber endlich schweren Herzens Abschied von der preußischen Hauptstadt, woselbst ihm bereits im Frühjahre die Kunde von dem in Mannheim erfolgten Hinscheiden seines Vaters zugekommen war. Er folgte zunächst einer Einladung des Herzogs Leopold August von Gotha, die ihn für mehrere Monate an dessen Hof rief. In Gesellschaft desselben musicirte er viel, und besonders liebte es der Fürst, sich beim Lesen von den Improvisationen des Künstlers begleiten zu lassen. Gehörte doch Weber zu den gefeiertsten Pianisten seiner Zeit, die bekanntlich die Kunst des Improvisirens, in der auch er excellirte, mit besonderer Vorliebe pflegte. Auch mit Spohr und Methfessel führten ihn gemeinsame künstlerische Studien häufig zusammen, trotz des kühlen Verhaltens, das Ersterer Zeit seines Lebens ihm gegenüber anzunehmen für gut fand.

Nach einem kurzen Ausfluge nach Weimar, den Weber auf besondern Wunsch der Großfürstin Maria Paulowna unternommen, und gelegentlich dessen sich ihm die persönliche Bekanntschaft mit Göthe und Wieland eröffnete, beschloß er gegen Weihnachten seinen Gothaer Aufenthalt und schmückte das Gewandhausconcert zu Leipzig am Neujahrstage 1813 durch seine Gegenwart. Zwei neue Schöpfungen führte er dem Publikum daselbst zum ersten Male vor: eine von Rochlitz gedichtete Hymne: „In seiner Ordnung schafft der Herr" (keine der bedeutenderen Compositionen des Meisters) und sein Clavierconcert in Es-dur, durch dessen Vortrag er die Hörer in Begeisterung versetzte. Gegenüber dem

ersten in Mannheim und Darmstadt geschriebenen Concert in C-dur jedoch erscheint dies zweite (op. 32) wol brillanter und glänzender seiner äußeren Gestalt nach, aber ärmer an Innerlichkeit und seelischem Gehalt..

Wenige Tage später schon finden wir Weber auf dem Wege nach Prag, fest entschlossen, das goldene Traumbild, das seiner Seele schon seit Jahren vorgeschwebt: eine Reise nach Italien, der Schweiz und Frankreich, zur Verwirklichung zu bringen.

Nicht aber wie die Phantasie des Künstlers sie geschaut, gestaltete sich die Zukunft. Nicht im Genuß der lichten Welt des Südens auf freier Künstlerfahrt, voll ernster Arbeit vielmehr, inmitten der düstern Atmosphäre des alten Prag sollten die nächsten Jahre seines Lebens dahingehen. Kaum in letzterem Orte angelangt nämlich, traf ihn der ehrenvolle Antrag, die Direction der neu zu organisirenden Oper daselbst zu übernehmen. Ein nicht geringfügiger Kampf entspann sich in Folge dessen in seiner Seele. Auf der einen Seite die Verwirklichung seines Ideals — auf der andern die gesicherte Lebensstellung, die ihm außer der einflußreichen Wirksamkeit für die Kunst zugleich die Möglichkeit bot, sich endlich von der Last seiner alten Verpflichtungen zu befreien. Er bestimmte sich für dies letztere und schied damit für immer von der Erfüllung seines Lieblingstraums.

Das ihm angeborene Directionstalent, das sich sogar auf die gesammten decorativen Anordnungen verbreitete, bezeugte sich von Neuem, als mit Beginn des September „Cortez", die erste Oper unter seiner Führung, über die Bühne ging und selbst den schwer zu begeisternden Pragern den Urtheilsspruch abrang: „die neuorganisirte Oper gereiche dem Operndirector von Weber zur Ehre." In raschem Aufeinander folgte nun eine Anzahl neuer Opern, und als das Jahr 1813 zur Neige ging, durfte

Weber mit dem Bewußtsein darauf zurückblicken, binnen zehn Monaten ein neues Operninstitut von Grund auf geschaffen und binnen vier und einem halben Monat mit durchaus neuen Kräften acht große Opern einstudirt und zu befriedigender Darstellung gebracht zu haben.

Als eine nur zu natürliche Folge dieser überanstrengenden, wenngleich mehr äußerlichen Beschäftigung aber erscheint uns der wenn nicht völlige Stillstand, so doch sehr verminderte Lebenstrieb seiner productiven Kräfte. Was Weber in jener Zeit geschaffen, ist zumeist ohne besondere Bedeutung. Ihm mangelte die künstlerische Anregung und jede Berührung mit gleichartigen Elementen. „Ich bin ganz isolirt und auf mich selbst beschränkt, eine unendliche Verstimmung geht durch mein ganzes Wesen," schreibt er seinen Freunden; und an anderer Stelle: „Der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen ist so hohen Ursprungs wie die Liebe und läßt sich eben so wenig erzwingen."

So deprimirt, einer Erholung und eines Wechsels der Scenerie dringend bedürftig, zog er sich während des Sommers 1814 in die Einsamkeit des kleinen böhmischen Bades Liebwerda zurück, um, nachdem er dort seine Gesundheit und sich selber wieder gefunden, sich in Berlin an dem langentbehrten Genuß freundschaftlichen Seelenaustausches zu erfrischen.

In eine mächtig bewegte Welt trat er daselbst ein. Freiheitsjubel erfüllte die Luft, und Siegesstolz schwellte die Herzen des Volkes, das den großen Kampf gegen fremde Tyrannei so glorreich bestanden. Freiheit und Vaterland waren die Losungsworte, das Centrum aller Interessen. Auch die Kunst feierte jetzt nur sie, die großen Ideen, die mit einem Male Leben und Wahrheit geworden waren, und wie der Pinsel des Malers nur Heldengestalten zu schaffen begehrte, so waren es Freiheitslieder vor allen. die der Brust des Sängers entströmten. Eine reiche

Anzahl patriotischer Gesänge hat jene Zeit in Deutschland geboren. Auch Carl Maria von Weber trat bald in die Reihen derer, die die Begeisterung des Volkes entflammten durch die Macht ihrer Töne. Auch seine Seele entzündete sich an dem großen Völkerjubel, und neuer Lebenstrieb, frischer Gestaltungsdrang begann sich in ihm zu regen, dem seine Muse seit geraumer Zeit jegliche Gabe verweigert.

Ein enthusiastischer Empfang war ihm zu Theil geworden in Berlin. Bald erschien er als der gefeierte Liebling Aller und so von der Gunst des Publikums getragen, trieb sein Genius neue Blüten und Früchte. Kaum hatte er Berlin verlassen, als in der Einsamkeit des Reisewagens tausend Gedanken in ihm keimten und zum Ausdruck drängten. Während eines kurzen Aufenthaltes in Tonna beim Herzog von Gotha entstanden bereits zwei Männerquartette: „Lützow's wilde Jagd" und das „Schwertlied", während der Reise ein drittes; nach Prag zurückgekehrt aber ward binnen Kurzem jener ganze Liedercyklus „Leyer und Schwert" von Theodor Körner beendet, der Weber zuerst zum populären Componisten, zum Volkssänger im wahrsten Sinne des Wortes gemacht hat. Die Wirkung jener Gesänge war eine ungeheure, alle anderen politischen Lieder verdunkelnde. Bald klangen sie in tausend und aber tausend Herzen wieder, allenthalben zündend und Begeisterung erweckend für das Vaterland, dem sie erklangen, und den Meister, der sie gesungen hatte, und dessen jungen Ruf sie zu der höheren Stufe des Ruhms emporführten.

In seinen amtlichen Verhältnissen fehlte es dagegen nicht an Mißhelligkeiten aller Art. Immer lebendiger überkam den Meister das Gefühl geistiger Vereinsamung und ließ ihn klagend ausrufen: „Das Böhmerland ist ein wahres geistiges Spital für mich geworden!" Die ihm eröffnete Aussicht, in dem ihm

sympathischen Berlin eine Anstellung zu finden, erwies sich leider als trüglich, und zu alledem gesellte sich noch eine empfindliche Täuschung, die seinem Herzen widerfuhr. In Folge langgenährter freundschaftlicher Beziehungen zu der, der Oper als Soubrette angehörenden, allgemein beliebten Sängerin Caroline Brandt nämlich hatte sich allmälig ein immer wärmeres Gefühl in ihm entzündet, und der Erwiderung seiner Neigung gewiß, bot er derselben im Januar 1815 seine Hand. Die Bedingung aber, an welche die Annahme derselben geknüpft war, das Verlassen der Bühne und damit der Sphäre, in der sie seit ihrem achten Lebensjahre heimisch, glücklich und gefeiert war, dünkte der Künstlerin zu hoch, das Loos, das ihr der junge Capellmeister zu bieten vermochte, im Hinblick auf ihr eigenes zu bescheiden, und so bat sie ihn, ihrer Entscheidung noch eine längere Frist zu gönnen. Mancherlei Schatten trübten in Folge dessen das Verhältniß Beider und bestärkten Weber in dem Entschluß, mit Beginn des Sommers Prag zu verlassen.

In München, dahin er sich wandte, empfing er die Anregung zu einer neuen bedeutungsvollen Schöpfung. Die Kunde von der ruhmreichen Schlacht bei Waterloo, die, wie allenthalben in deutschen Landen, so auch hier mit Jubel begrüßt und festlich gefeiert ward, entzündete in Weber's Seele den Gedanken, jenem großen Ereigniß ein Denkmal zu setzen. So entstand seine Cantate „Kampf und Sieg." Sie ward theils in München, theils nach seiner Rückkehr in Prag vollendet und bei ihrer ersten Aufführung dort im December desselben Jahres mit Enthusiasmus aufgenommen. Das in ihr herrschende dramatische und charakteristische Princip giebt ein bedeutsames Zeugniß von dem Vorwärtsschreiten des Meisters auf dem Wege zum Drama. Schon hier durchbricht er mit kühner Hand die alten Formen und verschmäht, „um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt

zu thun, allen Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, als Arien ꝛc.", von dem Gedanken geleitet, daß das Einzelwerk dem Ganzen untergeordnet werden müsse. Er selbst legte in einem kurzen Aufsatze dem Publikum die Ideen dar, die dem gegenwärtigen Werke zu Grunde lagen, wie er kurz vorher auch mit der Veröffentlichung jener Notizen begonnen hatte, die er der jedesmaligen Darstellung einer neuen Oper vorausschickte, um den Hörern das Verständniß derselben zu erleichtern; eine Gewohnheit, die er während der längsten Zeit seiner Bühnenwirksamkeit beibehielt.

Mit Beginn des Jahres 1816 kam in Folge mancher trüben Erfahrungen, an denen selbst die Launenhaftigkeit der von Weber über Alles geliebten Caroline keinen geringen Antheil hatte, in Letzterem der Entschluß zur Reife, seine Stellung in Prag aufzugeben, dessen Kunstleben, wie er selbst schrieb, ein „immerwährendes Sterben" sei. Als aber die ständische Verwaltung Gelegenheit nahm, ihre Unzufriedenheit mit den Leistungen der Oper seit dem Jahre 1812 auszusprechen, ward der Entschluß augenblicklich zur That, und der durch jene ungerechte Beschuldigung gekränkte Meister kündigte zu Ostern 1816 seinen Dienst. Mit Ende des September, nach einer beinahe vierjährigen Wirksamkeit, nahm er leichten Herzens Abschied von einem Orte, der ihm nur geringe Sympathien abzugewinnen und seinen Werth so wenig zu erkennen vermocht hatte.

In Gesellschaft Carolinen's und ihrer Mutter, welcher Ersteren er ein Gastspiel in Berlin ausgewirkt hatte, traf er in dieser Stadt ein, jubelnd bewillkommnet von seinen Freunden und Verehrern und mit höchsten Ehren gefeiert. Jetzt erst, in der neuen Umgebung, begann Carolinen das Verständniß aufzugehen für die wahre Bedeutung Dessen, den sie bisher nur in seinem stillen, bescheidenen Wirken gekannt, und mit der Erkenntniß, wie

viel er Anderen galt, wuchs auch sein Werth für ihr eigenes Herz. So kam es, daß sie, trotz all' ihrer neuen Triumphe auf der Bühne, des eigenen Opfers nicht gedachte und es freudigen Herzens als eine hohe Gabe empfing, als Carl Maria von Weber sich am 19. November jenes Jahres ihr verlobte. Bald führte sie ein Gastspiel von seiner Seite hinweg nach Dresden; er aber blieb in Berlin zurück, inmitten der Empfindungen seines jungen Glückes und der Erwartung einer entscheidenden Lebenswendung, neuem rastlosen Schaffen hingegeben. Er vollendete seine Sonate in As-dur (op. 39), die blühendste seiner Sonaten, die seine Individualität am freiesten und eigenartigsten entwickelt und manch' deutliche Spuren der Meisterhand zeigt, die der Welt den „Freischütz" schenkte. Auch die D-moll-Sonate (op. 49), mehrere Gesangstücke, eine Reihe Volkslieder, ein Theil des Duo concertante (op. 48) und das Divertimento für Guitarre und Piano, entstanden in jenen Tagen, letzteres ein neues Zeugniß der wunderlichen Schöpferlaune des Meisters, die ihn auf den mannigfaltigsten und fremdartigsten Gebieten seiner Kunst umherschweifen ließ. Weber's Muse ist keine architektonische, auch keine plastische, sie ist eine malerische vielmehr. Der sinnberückende Zauber der Farben, die blendende Wirkung von Licht und Schatten ist die Macht, wodurch sie wirkt. Mögen die Contouren nicht immer klar geführt, mag das Ganze nicht streng in den Raum componirt sein, der Stil zuweilen etwas wie Manier verrathen; — ein sonniger Lichteffect hier und dort auf dem farbenprächtigen Grunde, der Poesie und Leben zugleich athmet, läßt uns hinwegsehen über die Schattenseiten des Bildes und das vergessen, was ihm an classischer Vollendung fehlt.

Die letzten Tage des Jahres 1816 gaben dem Schicksale Carl Maria von Weber's eine entscheidende Wendung. Die bereits während des Sommers mit dem Intendanten des Dres-

dener Theaters, Grafen von Vitzthum, angeknüpften Verhandlungen gelangten endlich zu einem befriedigenden Abschluß, und der Weihnachtstag brachte dem Meister die Kunde seiner erfolgten Anstellung als königlich sächsischer Capellmeister der neu zu gründenden deutschen Oper in Dresden und die Weisung, seine Wirksamkeit als solcher baldmöglichst zu beginnen.

Schon die ersten Wochen des darauf folgenden Jahres sehen wir Weber inmitten seiner neuen Heimat und der Thätigkeit, der er hinfort bis an's Ende seines Lebens einen großen Theil seiner besten Kräfte widmete. Und kein geringes Maß von Kräften fürwahr beanspruchte die Mission, zu welcher der Meister berufen worden! Nicht ein günstiger Boden war es, der sich der Neuschöpfung der deutschen Oper darbot. Nicht aus Neigung und Bedürfniß des Hofes, sondern vielmehr auf den Wunsch des Volkes, das seinem nationalen Bewußtsein Genüge zu thun strebte, in's Leben gerufen, mangelte dem Unternehmen von Anbeginn die Gunst des ersteren, war die Antipathie des Adels und der vornehmen Gesellschaft von vorn herein seine bedenkliche Mitgabe. Noch beherrschte, in erhöhterem Grade als andern Orts, die italienische Oper, das Schooßkind des Hofes, die Bühne, mit all' jenen Zauberkünsten ausgestattet, die den leicht bewegten Sinn blenden und berücken. Ihr, der übermächtigen Rivalin und Gegnerin, gegenüber, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts ausschließlich das Feld behauptet, mußte sich das junge Institut erst mühsam Schritt für Schritt das Terrain erobern, auf dem es wirken und gedeihen und am Ende auch siegen sollte. Aber es bedurfte eben auch eines solchen energischen und organisatorischen Talentes, wie desjenigen Weber's, um das Werk mit sicherer Hand aufzunehmen und zum Ziele zu führen. Kämpfe und Mühen ohne Zahl hat es ihm freilich gekostet, Intriguen und Angriffe aller Art hat er über sich ergehen lassen

müssen, um seines redlichen, selbstlosen Strebens willen, und als Lohn für die schwer vollbrachte Arbeit ist ihm wenig Anderes zu Theil geworden, als die Freude über das Gedeihen derselben. Es hat sich das seltsame Schauspiel vollzogen, daß Weber aller Orten ein hochgefeierter, berühmter Mann war, nur nicht an jenem einen Orte, dem er Leben und Kräfte weihte, den er verherrlichte durch seine Gegenwart, dem sein Name noch heute zum Schmuck und zur Ehre gereicht. Jetzt zeigt uns der Dresdener mit Stolz das von Rietschel (1860) geschaffene Standbild des Meisters, das die geliebte Gestalt des populärsten deutschen Componisten auch fernen Zeiten zur Erscheinung bringt — dem Lebenden jedoch verstand man nicht gerecht zu werden. Mehr als einmal stand er voll Unmuths im Begriff, der Stellung zu entsagen, die man ihm so bitterlich erschwerte; aber er hielt, treu seinem Wahlspruch: „Beharrlichkeit führt zum Ziel", standhaft aus und wies selbst günstigere Anerbietungen später zurück in dem Bewußtsein, Großes und Segensreiches für seine Kunst an eben jener Stätte zu wirken.

Eine Neuschöpfung von Grund aus mußte die deutsche Oper sein, denn Dresden hatte eine solche bisher nicht besessen. Die dem Dirigenten zur Verfügung gestellten Kräfte waren die Capelle und das Personal des deutschen Schau- und Singspiels, während nöthigenfalls auch die Verwendung von Mitgliedern der italienischen Oper gestattet, bei Beschaffung neuer Kräfte aber „möglichste Oekonomie" befohlen war. So sah sich Weber genöthigt, mit einer Reihe junger, undisciplinirter Kräfte in die Schranken zu treten gegen das sorgsam gepflegte, glänzende Institut der Italiener, das von Anbeginn ungleicher Vorrechte und Begünstigungen genoß. Vergeblich betonte er seinem ihm wohlgesinnten Chef Grafen Vitzthum gegenüber die Forderung: „deutsche und italienische Kunst soll gleiche Vorrechte haben"; es gelang auch

den unermüdeten Bestrebungen Jenes nicht, die gerechten Wünsche des Meisters zu befriedigen, denen sich eine förmliche Partei gegenüberstellte. Der Capellmeister der italienischen Oper, Morlacchi, der Concertmeister Polledro und der sogenannte „Kirchencompositeur" Schubert bildeten gemeinsam mit dem einflußreichen Cabinetsminister von Einsiedel eine Gegnerschaft, die sich Weber in mancherlei Beziehung als eine bis an's Ende unüberwindliche erwiesen hat.

Während die Aufnahme des neuen Capellmeisters nach seinen eigenen Worten überall, nur nicht bei Hofe, eine „brillante" war, und er sich in der Gesellschaft binnen Kurzem heimisch fühlte, war und blieb sein Dienstverhältniß ein „sehr unangenehmes". „Die Herren Italiener lassen natürlich Himmel und Hölle los, um mich zu vertreiben," schreibt er an einen Freund. „Nicht nur, daß noch gar nichts vom Notenschreiber bis zur ersten Sängerin da ist, sondern jeder Schritt wird mit tausend Schwierigkeiten vercabalirt." Und dennoch trat der junge, viel bekämpfte Künstler bereits nach dem kurzen Zeitraume von achtzehn Tagen mit einer Leistung vor das Publikum, die demselben gewaltig imponirte. Mehul's „Joseph in Egypten" war die erste Oper, die unter Weber's Leitung über die Bühne ging und, allgemeine Bewunderung erregend, selbst den strengen Lippen des Königs das Geständniß abzwang, daß seine Erwartungen weit übertroffen seien. So erschien schon in dieser ersten Darstellung jenes aus einem künstlerischen Ensemble hervorgehende „Gefühl der Einheit" erreicht, das Weber als das Ziel seiner Bestrebungen und als die Aufgabe jeglicher dramatischen Leistung bezeichnete.

Eine Anzahl neuer Opern folgte in kurzen Zwischenräumen jenem ersten glücklichen Debüt und erhob mit ihren gelungenen Resultaten Carl Maria von Weber zu einem immer gefürchte-

teren Gegner der Oppositionspartei. Voll rastlosen Eifers den Interessen des ihm anvertrauten Instituts hingegeben, forderte er mit unerbittlichem Ernste aber auch von seinen Untergebenen ein Gleiches. Die in Folge des ungewohnt strengen Regiments sich anfänglich kundgebende Mißstimmung der Capellmitglieder und Sänger verwandelte sich nichtsdestoweniger bald in um so wärmere Anerkennung und Liebe für den Dirigenten und die Sache, der er diente.

Im Gegensatz zu der früheren italienischen Weise, wo die Aufführung der Orchesterwerke vom Clavier oder ersten Geigenpulte aus geleitet wurde, führte Weber alsbald die Direction mit dem Tactstock ein; auch die Heranbildung eines tüchtigen Sängerchors bahnte er an und ließ sich gleichzeitig den Gewinn hervorragender Gesangskräfte angelegen sein. Sein Blick überwachte das Spiel der Sänger, ihre Costüme, die Decorationen, mit einem Wort die Gesammtheit der Inscenirung. Uebrigens beschränkten sich seine amtlichen Obliegenheiten keineswegs allein auf seine Wirksamkeit bei der deutschen Oper; sie erstreckten sich zugleich auf die Leitung der Musikaufführungen in der katholischen Hofkirche und bei der königlichen Tafel, wie er Morlacchi bei dessen häufigen und ausgedehnten Urlaubsreisen auch selbst in der italienischen Oper vertreten mußte, während zu alledem bei Gelegenheit höfischer Festlichkeiten auch seine schöpferische Gabe in Anspruch genommen ward. So schrieb er 1817 für die Geburtstagsfeier einer Prinzessin des königlichen Hauses eine Cantate und für die Vermählung derselben den musikalischen Theil eines Festspiels und die große italienische Cantate: „l'accoglienza". Auch die für Berlin componirte Musik zu Müllner's Trauerspiel „Yngurd" war eine Frucht dieses Jahres. Als die bedeutungsvollste Blüte desselben aber erscheint der Beginn jenes Werkes, das Weber mit seinem innersten Herzen geschrieben und das,

wenn auch erst mehrere Jahre später vollendet, so doch bereits zu jener Zeit in den Tiefen seiner Seele Leben und Gestalt zu gewinnen begann: der „Freischütz".

Schon im Jahre 1810 hatte die demselben zu Grunde liegende, in Apel's Gespensterbuch vorgefundene Fabel Weber's Interesse in so hohem Grade erregt, daß er mit einem Freunde gemeinsam sie zu einem Operntext zu bearbeiten anfing, ohne daß die Arbeit zu einem Ende gediehen wäre. Nun durch eine Begegnung mit dem Dichter Friedrich Kind von Neuem an den alten Plan erinnert, wußte er diesen so sehr für seine Idee zu begeistern, daß derselbe nach der kurzen Frist von kaum neun Tagen — am 1. März 1817 — ihm das vollendete Libretto übergeben konnte. Mit welcher Lust Weber an dessen musikalische Verlebendigung heranging, erzählen uns seine Briefe an seine Braut. Schon beim Empfang des ersten Theils der Dichtung (im Februar) „fühlte er die Melodien sich daraus entgegenquellen." Dennoch erfolgte die Aufzeichnung der ersten Noten des Freischütz (das Duett zu Beginn des zweiten Actes) erst am 2. Juli und blieb zugleich — außer der großen Scene der Agathe und einer skizzirten Scene des ersten Actes — die einzige sichtbare Spur, die die Beschäftigung des Meisters mit diesem Werke in jenem Jahre zurückgelassen. Im Stillen aber gedieh dasselbe fort und fort und empfing in der Seele des Künstlers, wenn auch ungesehen, allmälig Leben und Odem. Weber componirte nicht am Schreibtisch, dort vollendete er nur. Er trug seine Werke unabläßig in Gedanken mit sich herum, er ließ sie Antheil haben an seinem innern und äußern Leben, und erst wenn er sie fertig „gedacht" und gelebt, wenn sie vor dem Auge seines Geistes völlig verkörpert standen, verlieh er ihnen die sichtbare Gestalt. So war das Aufschreiben seiner Compositionen für ihn im eigentlichen Sinn nur ein Abschreiben, ein Copiren

des Bildes, das er in seiner Seele trug, und somit auch erklärt sich uns die seltsame Thatsache, daß Weber's Skizzenbücher selbst von den größten, complicirtesten seiner Werke nur die Angabe der Melodie, mit geringen Ausnahmen nur eine Andeutung der Harmonie enthalten, während die Ausführung des Ganzen seine Kraft doch in so geringem Maße in Anspruch nahm, daß er die Instrumentation der gesammten „Euryanthe" z. B. in der kurzen Frist von 43 Tagen zu vollenden vermochte. Seine Seele war fort und fort von Musik erfüllt, in ihr sang und klang es ohne Unterlaß. Darf uns nun der lebensfrische Pulsschlag, das reine frühlingsduftige Colorit des Freischütz noch Wunder nehmen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß er inmitten der glücklichsten Zeit des Meisters, inmitten seines Herzensfrühlings geboren ward? Hingegeben an einen Beruf, dessen Schwierigkeiten seine Thatkraft nur um so mächtiger spornten, gehoben von dem freudigen Vertrauen auf seine eigene jugendstarke Kraft und den Segen von oben, erfüllt von dem Glück einer reinen, wahrhaftigen Liebe, leuchtete in jenen Tagen ein freundlicher Stern über Weber's Haupte und segnete sein Leben und sein Schaffen. Mit dem Beginn des Freischütz trat Weber's künstlerische Thätigkeit in die Phase reifster Meisterschaft, erhielt sein geistiges Leben eine neue, ihm eigenste Form. Alles, was seine Seele bewegte und erfüllte, fand hier seinen Ausfluß oder seinen Reflex, all' sein Leben und Lieben verkörperte sich und ward zugleich mit den Tongebilden des Freischütz unsterblich. So ist es das Bild Carolinen's, seiner Braut, das Weber in der holden Gestalt seines Aennchen's verlebendigte und das er mit diesem zugleich der Nachwelt lieb gemacht hat.

Am 4. November 1817 ward Caroline, um die er sieben Jahre lang in treuer Liebe geworben, endlich die Seine. Zu St. Heinrich in Prag wurden sie einander verbunden, nachdem

sich Weber, der der katholischen Kirche mit frommem Sinne Ergebene, durch Beichte und Abendmahl auf den Empfang des Glückes vorbereitet hatte, das ihm der Himmel beschieden. „Gott segne den Bund," schrieb er an jenem Abend in sein Tagebuch, „der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Thun und Lassen nach seiner Gnade."

Nach einer Hochzeitsreise durch Süddeutschland kehrten sie zur Weihnachtszeit in der traulichen Heimstätte ein, die Weber's Fürsorge der jungen Gattin bereitet hatte und deren vollendete Einrichtung die Schöpfung seiner Liebe war. Glück, Friede und stille Behaglichkeit waren und blieben die Genossen ihres Hauses, und nimmer durfte Caroline es bereuen, die Triumphe ihres Bühnenlebens mit dem Platz an seiner Seite vertauscht zu haben. Ihrer Mission als Gattin eines Künstlers verstand sie in seltener Weise gerecht zu werden. Mißklänge, wie sie auch seinem so harmonischen Dasein von Außen her nicht fehlten, wußte sie zu lösen mit sanfter Hand. Ihr warmes Herz machte sie zur fürsorglichen Hausfrau und treuen Mutter der Kinder, die sie ihm schenkte; ihr liebenswürdiger Sinn zu einem gern begrüßten geselligen Element, ihr feiner Geist zu einer klugen Beratherin bei seinem Wirken und Schaffen. Sie, die er scherzend seine „Volksgallerie" nannte, war stets die Erste, an deren Richterspruch er bei seinen Arbeiten appellirte und deren langjährige Bühnenpraxis seiner Selbstkritik zu Hülfe kommen mußte. So verdankt beispielsweise die Eingangsscene des Freischütz allein ihrem Rath ihre jetzige Gestalt. Nach dem ursprünglichen Entwurf sollte ein Gebet des Eremiten und Duett zwischen ihm und Agathe die Oper einleiten. Doch: „Weg mit diesen Scenen, mitten hinein in's Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, lasse sie mit

der Scene vor der Waldschenke beginnen!" schrieb ihm die bühnenkundige Braut — und Weber fügte sich ihrem Einspruch, die Berechtigung desselben anerkennend.

Kurz nach Beginn des Jahres 1818 sehen wir ihn mit einer Composition beschäftigt, die ihn auf ein seiner Individualität fernliegendes Gebiet führte. Ein altes Herkommen nämlich legte den sächsischen Capellmeistern die Verpflichtung auf, von Zeit zu Zeit für den Dienst in der Hofkirche eine Messe zu schreiben, die sodann das Eigenthum der letzteren blieb. Auch Weber wollte sich jener zur Regel gewordenen Gewohnheit nicht entziehen, und so entstand seine Messe in Es, die er, vom Beifall der Kenner belohnt, im März zur Aufführung brachte. Schon gegen Ende desselben Jahres ließ er dieser ersten Messe eine zweite in G, die sogenannte „Jubelmesse" folgen, die der Feier der goldenen Hochzeit des Königspaars diente. Den Zeitraum zwischen beiden Schöpfungen füllen vornehmlich einige Gelegenheitscompositionen aus, die für Festlichkeiten bei Hofe geschrieben wurden, und von denen die für den Namenstag des Königs componirte Cantate „Natur und Liebe," wie die den fünfzigjährigen Regierungsantritt Friedrich August I. feiernde „Jubelcantate" und Jubelouvertüre" genannt werden müssen Die Letztere ist inzwischen längst zum Gemeingut des deutschen Volkes geworden; denn wo es fröhlichem Festglanz die Weihe der Töne zu leihen gilt, da greift man noch heute gern zum Feiergepränge jener ewig jugendlichen Klänge. Auch eine Reihe kleinerer Compositionen entstand inmitten jener Zeit: Quartette, Volkslieder, eine zur Einlage in Cherubini's „Lodoiska" bestimmte Arie für die berühmte Milder in Berlin, und das Trio op. 63. Weber's Compositionen für Kammermusik sind weder an Zahl, noch an innerer Bedeutung reich. Trotz der auch ihnen innewohnenden Grazie und der Anwendung manch' neuen Effectes,

wie der Einführung der Flöte in dem obengenannten Trio, erscheinen sie, gleich den früher erwähnten symphonischen Arbeiten, ohne Frage als die wenigst selbstständigen unter den Werken des Meisters und sind heutigen Tages nahezu vergessen. Für die strengen symphonischen Formen fehlte ihm Sinn und Begabung; die Kunst der thematischen Arbeit war eben nicht seine stärkste Seite. Seine Größe lag anderswo. Nicht zur abstracteren contemplativen Weise jener Kunstgattungen, sondern zu concreter dramatischer Gestaltung drängte ihn sein Genius hin.

Auf einem seinem Naturell ungleich entsprechenderen Gebiete begegnen wir Weber ein Jahr später bei Schöpfung einer Anzahl von Pianoforte compositionen: dem Rondo in Es (op. 62), den Huit pièces à quatre mains (op. 60), der E-dur-Polonaise (op. 72) und der „Aufforderung zum Tanz" (op. 65). Das bekannteste der Clavierwerke des Meisters, zählt diese letztere zu den originellsten Erzeugnissen der Weber'schen Kunst. Im engen Rahmen bietet sie den glänzendsten Eigenschaften des Componisten Gelegenheit zur Entfaltung. Schwung und Feuer, Brillanz und Grazie, Schmelz und Innigkeit, Coquetterie und Leidenschaft athmen in jenen Rhythmen, die uns ein ganzes kleines Drama ohne Worte vorführen. Was der Künstler Alles in dies reizende, „seiner Caroline" gewidmete Tonbild hineingeheimnißt, verräth uns (in dem erwähnten Werke) Jähns, dem dabei Weber's Wittwe als beste Autorität diente. In seltsamem Gegensatze stellt sich uns der feurige Pulsschlag dieses Tactes der sanften, wiegenden Bewegung der älteren Tanzweisen gegenüber dar. Doch als sei Weber mit diesem seinem energischen Rhythmus den Bedürfnissen seiner leidenschaftlich bewegten Zeit entgegengekommen, so ist er alsbald zur Alleinherrschaft gelangt und hat den Ton und Tact angegeben, nach dem sich die heutige tanzlustige Welt bewegt. Für einen der genialsten unter unsern

neueren Meistern zumal scheint seine ideale Auffassung des Tanzes und seines symbolischen Wesens bestimmend geworden zu sein; oder ist es nicht eine der Weber'schen verwandte Grandezza und aristokratische Vornehmheit des Ausdrucks, die uns, nur in den Schleier der Schwermuth gehüllt, aus Chopin's tiefsinnig-poetischen Tanzweisen entgegengrüßt? —

Und diese lächelnden Gestalten der heitern Muse Weber's entstanden kurze Zeit nach einem langen Siechthum, von dem der Meister, wie im vorhergehenden Sommer, so auch im Frühjahr 1819 befallen ward und das sich als der Vorbote jenes Leidens offenbarte, das ihn sieben Jahre später von dieser Welt hinwegnahm. Wir dürfen in Wahrheit das seltene Abstractionsvermögen des Künstlers bewundern, bedenken wir, wie er all' jene letztgenannten Werke inmitten einer Zeit sich immer erneuender Kämpfe gegen Krankheit des Leibes und Verstimmung der Seele geschaffen, inmitten häuslicher Misère und amtlicher Zurücksetzungen ohne Ende. Vielfache bittere Erfahrungen umschließen vorzugsweise die Jahre 1818 und 19 im Leben unseres Meisters. Er mußte es sich gefallen lassen, eine von ihm eingeführte rationelle Umgestaltung der Orchesterordnung höheren Orts abbefohlen, die von ihm componirte Jubelcantate bei Gelegenheit des Festes, das sie verherrlichte, von der Aufführung zurückgewiesen, den ihm ertheilten Auftrag zu einer Festoper für die Vermählung des Prinzen Friedrich widerrufen, die Inscenirung seiner „Sylvana" durch Intriguen unmöglich gemacht zu sehen, während er zu alledem mit Beginn des Jahres 1820 noch bezüglich einer Meyerbeer'schen Oper in einen peinlichen Federstreit verwickelt ward. Müde solch' fortgesetzter Aergerniß stand er eine Zeitlang in ernstlichen Unterhandlungen betreffs einer Uebersiedelung nach Berlin, ohne daß dieselben jedoch zu weiteren Resultaten geführt hätten.

Nach Berlin überhaupt zog eine bestimmte Vorliebe das Herz des Meisters von Anbeginn; dort leuchtete sein Stern allezeit am hellsten, wie er zuerst im vollen Glanze seiner Schönheit dort aufgegangen war. War es doch eben diese Stadt, wo Weber's Freischütz zum ersten Mal über die Bühne ging, wo er, von Entzücken und Begeisterung empfangen, seine Siegeslaufbahn durch die gesammte civilisirte Welt begann. Schon im Sommer 1819 hatte der Intendant des Berliner Theaters, der dem Componisten seit Jahren befreundete Graf Brühl, sich mit der Bitte an diesen gewandt, ihm zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses seine neue Oper zu überlassen. Mächtiger denn je sah sich Weber auf Anlaß dessen zur Vollendung seines Freischütz angetrieben, die denn in der That mit Abschluß der Ouvertüre am 13. Mai 1820 erfolgte. Ein volles Jahr jedoch verzögerte sich die Aufführung der Oper, und als diese endlich im Juni 1821 vor sich ging, war ihr bereits ein anderes Werk des Künstlers vorangegangen, das nur zwei Monate später als der Freischütz beendet ward — seine „Preciosa". Durch den Grafen Brühl zur Composition der in das Wolff'sche Schauspiel dieses Namens einzulegenden Musik aufgefordert, reizte das fremdartig Nationale, Romantische des Stoffes sein Interesse und entlockte ihm eins seiner poesiereichsten Gebilde. Inmitten derselben Periode wie der Freischütz geschaffen, ging Preciosa auch aus der gleichen Seelenstimmung hervor und athmet die gleiche Frische und Ursprünglichkeit. Eine unleugbare Geschwisterähnlichkeit waltet in beiden Werken ob; denn trotz aller Sorgfalt nationaler Charakteristik, die Weber selbst zigeunerische und spanische Originalmotive zur Verwendung bringen ließ, ist und bleibt doch Preciosa, das Mädchen aus der Fremde, eine leibhaftige Gestalt echt deutscher Romantik.

Gegen Ende Juli schon ward die vollendete Partitur an

Brühl gesandt, und wenige Tage später begann der Meister in Begleitung Carolinens eine Kunstreise nach Norddeutschland und Dänemark, die ihn mehrere Monate lang von Dresden fern hielt.

Am 14. März des darauf folgenden Jahres (1821) ging Preciosa zum ersten Mal über die Berliner Bühne, und die nachhaltige Wirkung, die dieselbe auf das Publicum äußerte, bezeugte sich als die günstigste Vorbereitung für die Vorführung des Freischütz. Weber wollte das letzte Studium dieser seiner Oper persönlich leiten und begab sich zu dem Zweck mit Beginn des Mai 1821 nach Berlin, dessen musikalische Kreise er in lebhafter Aufregung fand. Auch auf dem Boden der norddeutschen Hauptstadt vollzog sich in jenen Tagen, sowie aller Orten, der große Kampf zwischen fremdländischer und heimischer Tonkunst. Mit Rossini, dem maestro del bel canto, um die Wette führte Spontini — der stolze Repräsentant der kaiserlich französischen Oper, den die Gunst Friedrich Wilhelm III. an die Spitze des Berliner Musikwesens berufen — die glänzende Streitmacht seiner Opern in's Feld und drohte durch die Aufführung seines neuesten Werkes „Olympia" sich zum souveränen Beherrscher der Bühne und des Geschmackes daselbst zu erheben. Die deutsche Partei, Graf Brühl in vorderster Reihe, blickte indeß auf Weber als auf den Hoffnungsstern, von dem allein sie Heil für die Zukunft erwartete. „Olympia" und „Freischütz" waren die Losungen der Parteien, die sich mit einer Leidenschaft gegenüber standen, welche uns heute nur noch begreiflich ist, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sich ein patriotisches Interesse der künstlerischen Frage verband. Eine ungewöhnliche Bedeutung knüpfte sich demgemäß an das erste Erscheinen des Freischütz, und nicht viel weniger als die Lebensfrage der deutschen Oper überhaupt hing vielleicht für Jahrzehnte hinaus von dem glücklichen Erfolg desselben ab.

Einige Wochen vor der Aufführung des deutschen Werkes ging Spontini's Oper über die Bühne. Trotz des außerordentlichen Glanzes der Ausstattung jedoch vermochte sie nur einen so wenig nachhaltigen Einfluß auf das Publicum zu üben, daß bereits die dritte Vorstellung eine bedeutende Verminderung des Beifalls verspüren ließ. Am 18. Juni endlich folgte der Freischütz; die erste Oper, die in den Räumen des von Schinkel neuerbauten Schauspielhauses erklang. Die Spannung des Publikums war auf's Höchste gestiegen, und Weber's Freunden bangte vor der Tragweite dieses Tages. Nur er, der Meister, dessen geistige Existenz von diesem Erfolge abhing, setzte allen Befürchtungen sein ruhig lächelndes: „Wie Gott will!" gegenüber und bekundete, nachdem er sein Werk zum Erscheinen reif erklärt, ein so bewundernswerthes Gleichgewicht der Seelenstimmung, daß er am Morgen jenes ereignißschweren Tages eins seiner schönsten Clavierwerke, das Concertstück in F-moll mit Orchester (op. 79), zu vollenden im Stande war. Er spielte dasselbe unmittelbar darauf seiner Frau und seinem Schüler Julius Benedict, der ihm nach Berlin gefolgt war, mit großem Feuer vor und begleitete seinen Vortrag durch erklärende Worte, die ein förmliches Programm enthielten und von Benedict aufgezeichnet worden sind. Sie lassen sich kurz in drei Hauptmomente zusammenfassen: Trennung (Allegro), Klage (Adagio), Schmerz, Trost, Jubel des Wiedersehens (Finale). Der Meister zog indessen vor, sie bei Veröffentlichung des Werkes zurückzuhalten.

Eine unabsehbare Menschenmenge versammelte sich am Abend jenes Tages, um dem Triumph des deutschen Künstlers beizuwohnen. Und einen Triumph feierte dieser, wie die Geschichte der deutschen Oper denselben keinen zweiten zur Seite zu stellen vermag. Stürmischer Empfang begrüßte den Dirigenten. Schon

die Ouvertüre erregte Enthusiasmus und mußte wiederholt werden; als der Glanzpunkt jener ersten Vorstellung aber erschien die große Scene der Agathe, die, von der berühmten Seidler-Wranitzky vollendet wiedergegeben, sich von eminentester Wirkung erwies. Donnernder Applaus, Kränze und Gedichte und tausendstimmiger Jubelruf lohnte am Ende den glücklichen Meister, der an jenem Abend bewegten Herzens in sein Tagebuch schrieb: „Soli Deo gloria!“

Von dieser Stunde an war Weber die wenigen Tage hindurch, die er seinem Aufenthalt daselbst noch gönnte, „der Gott des Tages“ in Berlin. Die Melodien des Freischütz begannen schon in's Volk zu dringen und auf den Straßen gesungen zu werden. So hatten die Hoffnungen der deutschen Partei nicht getrogen: Carl Maria von Weber war in Wahrheit als ein Stern aufgegangen am Himmel deutscher Kunst und hatte deutschem Sange wiederum das Heimatrecht erworben mitten im Vaterlande. Nicht nur eine künstlerische: eine sittliche That zugleich hatte er vollbracht, indem er die deutschen Bühnen errettete von der Herrschaft fremdländischer Kunst und im Herzen der Nation den verloren gegangenen Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutschen Genius von Neuem entzündete. Die Kritik freilich wußte gar mancherlei einzuwenden gegen die kühnen Neuerungen des wundersam wirkenden Werkes, das sich keinem der älteren Muster vergleichen, keiner vorhandenen Kategorie unterordnen, keiner der hergebrachten Regeln anpassen ließ. Ihr dünkte die Ouvertüre „sachregisterhaft“, die Wolfschluchtmusik „keine Musik mehr“, die Durchführung unklar, die classische Ruhe dem Effect geopfert, das Originelle in's Bizarre ausgeartet, die Charakteristik bis an die Grenze der Carricatur geführt u. s. f., während sie andererseits die Schärfe eben dieser Charakteristik, die kraftvolle Schönheit der Melodienfülle, die Originalität der

Instrumentation und Harmonik, die blühende Genialität des Ganzen anerkennen mußte. Sie gestand es endlich ein, daß dem neuen Werk die bedeutungsvollste Stelle gebühre, seit Mozart's Opern und „Fidelio" über die Bühne gegangen, daß dasselbe eine neue Aera der dramatischen Musik in Deutschland eröffne und Weber durch dasselbe in die Reihe der ersten Operncomponisten aller Zeiten eingetreten sei. Gerade aus der Feder der den Componisten befreundeten und kunstverwandten Geister aber flossen die herbsten Kritiken. E. T. A. Hoffmann, Zelter, Spohr und Tieck haben Urtheile in die Welt gesandt, die uns heutzutage wunderlich genug anschauen. Denn nur ein wehmüthiges Lächeln fürwahr kann es uns entlocken, lesen wir, wie Tieck den Freischütz das „unmusikalischste Getöse" nannte, „das je über die Bühne tobte"; wie Spohr „das Räthsel des ungeheuren Erfolgs desselben sich nur durch die Gabe Weber's, für den großen Haufen zu schreiben, zu erklären vermochte", und kaum noch sind wir im Stande, mit dem gegen die Kritik sehr empfindlichen Meister das Bittere eines Tadels zu fühlen, der uns jetzt so gar müßig, so wenig des Widerlegens werth erscheint.

Weber selbst war sich der Kühnheit seines Vorschreitens in diesem seinem Werke wohl bewußt. „Es sind Dinge darin," schrieb er an einen Freund, „die in solcher Weise noch nicht auf der Bühne waren — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!" Neu in der That war zunächst die Einführung von „Leitmotiven", kurzen, des öfteren wiederkehrenden Themen, welche bestimmte Personen und Situationen charakterisiren;. desgleichen die sogenannte Scenenform, die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend, dem Recitativ vermehrte Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Cantilene und Declamation ihre eigentlichste Heimat hat, — beiläufig Errungenschaften, deren sich Weber's Nachfolger begierig bemächtigten, und die

namentlich der genialste unter seinen musikalischen Erben, Richard Wagner, seinen Principien gemäß, zu immer weiteren Consequenzen führte. Nicht minder offenbart die Ouvertüre des Freischütz eine bis dahin ungebräuchliche Art der Gestaltung. Waren die älteren Muster dieser Gattung über die Aufgabe eines Präludiums nicht hinausgegangen, das auf die folgende Handlung wol vorbereitet, aber in keinerlei directem Zusammenhang mit ihr steht, so knüpfte Weber, nach Beethoven's und seiner großen Leonore Vorgang, die Beziehungen zwischen Prolog und Bühnenspiel fester, indem er den Ersteren aus Motiven des Letzteren zusammenstellt. Somit enthält seine Ouvertüre das vollständige Programm, ein im engen Rahmen concentrirtes Spiegelbild der einzuleitenden Oper, deren vornehmste Charaktere und Scenen uns die wortlose Sprache der Instrumente in greifbarer Lebendigkeit vorführt. Gerade an dieses Verfahren des Meisters heftete sich vielfältiger Widerspruch. Ihm eben galt der erwähnte Vorwurf des „Sachregisterhaften", die Rüge, daß um des poetisch-dramatischen Zweckes willen die musikalische Form beeinträchtigt werde, daß dem ideellen Zusammenhang die musikalische Logik, wie sie unabweislich die thematische Entwicklung fordere, zum Opfer falle. Ob aber auch der Principienstreit über Bau und Wesen des Opernvorspiels hineinreicht bis in unsre gegenwärtigen Tage, die Praxis des Erfolgs hat seit langem den Sieg davongetragen über die graue Theorie zu Gunsten der Weber'schen Orchesterdichtungen und ihnen ihren Platz unter den Meisterwerken dieses Genres, vor den Coulissen wie im Concertsaal, bereitwillig eingeräumt. Was ihnen von jeher ihre zündende Macht über den Hörer sicherte, ist, neben dem hinreißenden Zug dramatisch bewegten Lebens und individueller Gestaltung, die blühende Schönheit ihres Colorits. Weber ist der Schöpfer unsres modernen Opernorchesters. Eine unendliche

Fülle neuer Klangwirkungen und Combinationen verdanken wir ihm, der, ein feiner Kenner der Natur jedes einzelnen Instrumentes, gegenüber dem bisher beliebten Uebergewicht des Streichquartetts, die Zauberkräfte der Blasinstrumente, der Hörner und Clarinetten voran, zuerst entfesselte.

Die Stimme des Volkes bezeigte denn auch unwiderleglicher als alle Kritik, daß Weber mit seinem Freischütz in Wahrheit einen Meisterschuß gethan. In schnellem Flug bahnte sich derselbe seinen Ruhmesweg durch die deutschen Lande und weiter, rund um den Erdball. Nicht nur auf den ersten vaterländischen Bühnen faßte er noch im selben Jahre festen Fuß; auch Pesth, Kopenhagen, Wien, Paris, London, Petersburg, Stockholm, Rom, Neapel, New-Orleans, New-York, Valdivia in Chile, Sidney, die orkadischen Inseln und Hudsons Bai (um nur die äußersten Grenzen seiner Verbreitung anzudeuten) haben seine Weisen erklingen hören; — das Werk des Dresdener Capellmeisters ward das, was es heute noch ist: die populärste Oper, die die Geschichte der deutschen Musik aufzuweisen hat.

Nach zweimonatlichem Aufenthalt in Berlin — der sonnigsten Zeit, die sein Künstlerleben überhaupt umschließt — war Weber gehobenen Herzens zu seinem Amte zurückgekehrt. „Der Künstler bedarf Theilnahme und Aufmunterung, und ist es eine Schwäche, die ich da bekenne, so ist es vielleicht die, welche den Künstler eben macht," bekannte er freimüthig seinem Chef, dem Theaterintendanten gegenüber. Und in reichem Maße sollte ihm jetzt solche Aufmunterung kommen, von allen Seiten, nur von der einen nicht, von der er sie doch zumeist ersehnte und verdiente. So erhielt er kurz nach seiner Rückkehr nach Dresden einen ehrenvollen Ruf nach Cassel als Reorganisator und Dirigent der dortigen Oper, und noch ehe das für ihn so ereignißreiche Jahr zu Ende ging, brachte es ihm von Barbaja,

dem Pächter der Wiener Hofbühne, den willkommenen Auftrag, für das Kärnthnerthortheater zu Wien eine große Oper zu schreiben. Er lehnte, selbstlos genug, die günstigen Bedingungen des ersten — zu des von ihm empfohlenen Spohr Gunsten — ab, ohne für diese Rücksichtnahme auf sein Amt in entsprechender Weise entschädigt zu werden, und erklärte sich zur Uebernahme des letzteren erst bereit, als auf seinen Wunsch, eine von ihm begonnene komische Oper („die drei Pinto's" von Theodor Hell), für seinen König vollenden zu dürfen, ein abschläglicher Bescheid erfolgt war.

Empfand Weber diese letztere Zurückweisung vor Allem als eine so schmerzliche, daß in Folge dessen neue besorgnißerregende Symptome seines Brust- und Halsleidens hervortraten, so erfüllte ihn andererseits eine Aufgabe mit hoher Befriedigung, die ihm Gelegenheit bot, ein Werk zu schaffen, das, großartigsten Stils, von der Gesammtsumme seines Wissens und Könnens, seines Denkens und Fühlens Zeugniß ablegen sollte. Ihn verlangte es nach der Verkörperung eines Kunstideals, wie es ihm als Ergebniß reichster Erfahrungen und ernstesten Strebens vor der Seele schwebte und als dessen wesentlichstes Princip und Bedingniß er das Zusammenwirken aller Künste: Musik, Poesie, Schauspielkunst und Malerei erkannte. Auch die Dichtung, die er seiner Musik zu Grunde zu legen gedachte, sollte, so hatte er gehofft, eine der letzteren ebenbürtige sein, eine Hoffnung freilich, hinter der die Erfüllung weit genug zurück geblieben ist.

In Helmina von Chezy, jener wunderlichen Frau, deren langjähriges Wanderleben sie auch nach Dresden und in dem schöngeistigen „Liederkreise" daselbst mit Weber zusammenführte, fand dieser die Dichterin seiner „Euryanthe". Der Meister selbst wählte aus verschiedenen ihm vorgelegten Stoffen den letztgenannten („Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryante de Savoye, sa mie"), den schon

Boccaccio und Shakespeare (in Cymbeline) benutzt hatten, aus und nahm an der Ausarbeitung selbstthätigen Antheil, ohne jedoch die demselben innewohnenden und trotz aller Bühnenpraxis zu spät erkannten Mängel abstellen zu können. Der Berathungen und Unterhandlungen zwischen Componisten und Dichterin waren unzählige. Nicht weniger als elf Mal mußte die Chezy auf sein Geheiß den Text umgestalten; gleichwol schloß das Grundübel des Ganzen: die verfehlte Abänderung der ursprünglichen Fabel in das unverständlich bleibende Geheimniß vom Ring, jede befriedigende Lösung der Aufgabe im dramatischen Sinn von vornherein aus. Ueber den Mangel an dramatischer Logik vermag uns selbst die höchste musikalische Meisterschaft nicht zu täuschen; er bleibt die wunde Stelle der Euryanthe, ob der Tonkünstler sie auch mit all seinem Melodienzauber umkleidete.

Im Februar 1822 ging Weber, nachdem er in Dresden zuvor noch die Aufführung seines Freischütz geleitet und die verdienstvolle Einrichtung regelmäßiger Abonnements-Concerte getroffen hatte, nach Wien, um durch eigene Anschauung das Terrain kennen zu lernen, auf welchem seine Oper in's Leben treten sollte. Mit höchsten Ehren wurde er daselbst gefeiert. „Man empfängt mich überall wie ein Wunderthier", schreibt er scherzend seiner Frau. Den höchsten Gipfel aber erreichte die Begeisterung, als Weber zum Benefiz der jungen Wilhelmine Schröder (der später von ihm in Dresden engagirten Schröder-Devrient) seinen durch die Censur freilich arg verstümmelten Freischütz persönlich leitete. „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen. Gott allein die Ehre," schreibt er nach der Aufführung desselben in sein Tagebuch.

Nach sechswöchentlicher Abwesenheit, durch einen neuen Krankheitsanfall sehr entkräftet in die Heimat zurückgekehrt, blieb

Weber monatelang von jeglichem Gestaltungsdrang verlassen. Erst als ihn die Sommerzeit mit den Seinen wie gewöhnlich auf's Land hinaus nach seinem lieben Hosterwitz führte, kehrte ihm die Lust am Schaffen wieder; das neue Werk ward (mit der As-dur-Arie Adolar's) begonnen und im Laufe dieses Jahres rüstig weiter gefördert. Auch ein Festspiel zur Vermählung des Prinzen Johann (gelegentlich der goldenen Hochzeit des sächsischen Königspaars im November 1872 wieder aufgeführt) ward geschrieben und die „Preciosa" zum ersten Mal auf die Dresdener Bühne gebracht.

Eine besondere Genugthuung gewiß mußte es dem Meister gewähren, als ihm im December 1822 von Berlin aus die Nachricht von der bevorstehenden fünfzigsten Aufführung seines Freischütz (binnen achtzehn Monaten) zukam, obwol er eine Einladung zu dem bei Gelegenheit derselben veranstalteten Feste dringender Geschäfte halber ablehnen mußte. Und dennoch begannen die fort und fort sich mehrenden Erfolge dieses Werkes seinen Schöpfer allmälig mit Besorgniß zu erfüllen. „Der Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen," schreibt er in richtiger Vorahnung. „Euryanthe ist ein einfach ernstes Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und der Charakterzeichnung sucht, und aller der mannigfachen Abwechselung und Anregungsmittel seines Vorgängers entbehrend." Einen zweiten Freischütz aber konnte und wollte er nicht wieder schreiben; die Bedingungen seines jetzigen Schaffens waren andere, der Ausgangspunkt desselben ein höherer geworden. Zu stolzerem Flug regte sein Genius hier die Schwingen, in eine idealere Sphäre wollte er uns emportragen in diesem Werk, das nicht allein eine musikalische Meisterschöpfung sein, sondern zugleich das „Ganze seiner poetischen Bildung, seiner Bühnenpraxis, seines malerischen Geschmackes verlebendigen" und

als die Offenbarung einer neuen großen Idee, „das Gesammtgebiet der Oper erweitern und auf eine höhere Stufe heben" sollte. War der Freischütz das naive Ergebniß seines Lebens, so stellt sich die Euryanthe vielmehr als das speculative Ergebniß seiner Bildung dar. Nur aus einem so universell gebildeten Geiste wie demjenigen Carl Maria von Weber's konnte ein solches universelles Kunstideal hervorgehen. Auch der Boden, auf dem er sich in seiner Euryanthe bewegt, ist ein universellerer im Vergleich zu dem mehr localen des Freischütz. War jener erste eine Volksoper im besten Sinne, so bezeugt sich die letztere als eine Kunstoper vielmehr. Im Freischütz ist Weber specifisch national: deutsche Natur, deutsche Sitte, deutsche Liebe verherrlicht er darin; in der Euryanthe trägt ihn sein Stoff über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus, auch wenn er in seinem innersten Empfinden immerdar deutsch ist und bleibt. In ersterem Werke verweilt er in der schlichten Sphäre häuslichen, ländlichen Lebens, in letzterem führt er uns in die heroische Welt stolzer Ritterlichkeit. Hier nimmt Alles glänzendere Farben, größere Dimensionen an, die Conflicte vertiefen sich, die Leidenschaften erscheinen mächtiger, das Ganze gestaltet sich stilvoller, großartiger, bedeutungsvoller, tragischer. Eine idealere Romantik umgiebt uns hier, im Gegensatz zu der realen, zuweilen selbst naturalistischen des Freischütz. Die schon in letzterem hervortretende Kunst der Charakterisirung erscheint hier ausgearbeiteter, vollendeter, zur Individualisirung ausgebildet, die knappen, dort volksliedartigen Formen erweitert, das orchestrale und vocale Vermögen nach seinem vollen Umfang in Mitwirkung gezogen, die Declamation voll Kühnheit und ergreifender Wahrheit behandelt. Litt der Freischütz noch an dem Mangel stetiger Steigerung und völligen Gleichmaßes, bot er uns, durch den jeweiligen Dialog im musikalischen Flusse gehemmt, noch eine Reihe lose verbundener

Charakterbilder, so zeigt die Euryanthe, in der die deutsche Oper zum ersten Male auf die Zuhülfenahme des gesprochenen Worts verzichtet, einen unaufhaltsamen dramatischen Fortgang, ein Aufgehen des Einzelnen im Ganzen, der selbstständigen Schönheit in der Gesammtschönheit, der Vielheit in der Einheit des dramatischen Gedankengangs.

Als eine einfache Consequenz der gesammten Wesenheit des Künstlers bezeugt sich dem kundigen Blick dies Vorwalten der dramatischen Elemente in seinem Schaffen. Ihn, das Kind der Bühne durch Geburt und Erziehung, den Leiter derselben durch Neigung und Beruf, mußte das Widerspruchsvolle eines dramatischen Werkes ohne dramatische Principien zu dem Bestreben reizen, auch auf musikalischem Gebiet einen dramatischen Stil, eine dramatische Einheit zu gründen. Seine Euryanthe ist das großartige Ergebniß dieser Bestrebungen. Eine neue Aera ward mit ihr erschlossen, und aus der Oper ist nun in Wahrheit ein musikalisches Drama geworden. „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt," schrieb Weber, als man dieselbe in einem Concert aufzuführen wünschte. Das vereinigte Zusammenwirken aller Schwesterkünste im Drama, nicht mehr und nicht weniger aber auch ist es, was der große Revolutionär des modernen musikalischen Dramas zum Fundamentalsatz seiner Bestrebungen erhob.

Als ein entschiedener Gegner trat jenen Principien Ludwig Tieck gegenüber, der den dramatischen Apparat der Oper auf ein Minimum beschränkt zu sehen wünschte und mit Weber, welcher ihn betreffs einer Textänderung der Euryanthe zu Rathe zog, darüber sogar in ernstliche Differenzen gerieth. Der Letztere besorgte nun die nöthige Umänderung selbst und arbeitete, trotz

fortwährender körperlicher Leiden und angestrengtester amtlicher Thätigkeit, so emsig an seiner Oper, daß dieselbe noch am 29. August 1823 bis auf die Ouvertüre beendet ward. In der Mitte des September reiste er nach Wien, um die letzten Vorbereitungen und ersten Aufführungen derselben zu leiten und bis zum November dort zu verweilen.

Leider erwies sich die damalige Zeitlage dem ersten Erscheinen der Euryanthe in Wien in eben dem Maße ungünstig, als sie sich dem Erscheinen des Freischütz in Berlin einst günstig gezeigt hatte. Die lächelnde Weltbeherrscherin jener Tage, die Muse Italiens, die in Weber's Leben allenthalben als eine böse, neidische Macht hervortrat, hatte zu dieser Zeit die Kaiserstadt widerstandsloser denn je in ihre Fesseln genommen, und Rossini's schmeichelnde Melodien, unter Leitung des Maestro von einer Sängergesellschaft vorgetragen, wie sie in gleicher Vollendung wol niemals wieder auf der Bühne zusammenwirkte, wiegten sie in holdem Sinnenrausch.

Erst als die Italiener das Feld geräumt ging Weber an sein Werk. Die Proben erregten den Enthusiasmus der Mitwirkenden. „So viel ist noch in keiner Oper geweint worden; sie küßten mir die Hände und waren Alle außer sich," schreibt er nach einer derselben. „Ich selbst habe oft Noth, meine Rührung über das eigene Geschreibsel zu verbergen." Nach der Generalprobe, die fünf Stunden dauerte, verwandelte sich indeß seine Zuversicht in bange Besorgniß. „Ich fürchte, aus meiner Euryanthe wird Ennuyante!" äußerte er niedergeschlagen zu seiner Umgebung.

Die Ouvertüre, die bedeutungsvollste und glänzendste des Meisters, vollendete er inzwischen. Sie war ursprünglich als ein durchgehender Allegro-Satz intendirt. Die auf die Geistererscheinung bezügliche Episode nahm Weber erst in der Absicht

auf, sie von einem lebenden Bild (Euryanthe kniet betend am Sarge Emma's, deren Geist vorüberschwebt, während Eglantine das Ganze belauscht) begleiten zu lassen. Nichtsdestoweniger unterblieb dieser „pantomimische Prolog" (dem die nun versöhnende Erscheinung Emma's und Udo's am Schlusse der Oper entsprechen sollte) bei der Aufführung, und nur einzelne Bühnen benutzten später, wie Jähns berichtet, diese Anordnung mit Erfolg.

Am 25. October endlich kam der Tag der Aufführung. Mit allgemeiner Spannung sah man ihr entgegen, während der Künstler selber, in gefaßter Erwartung der ernsten Stunde, die ihm zum Wahlspruch gewordenen Worte aus seiner Oper an sein Weib schrieb: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!" Lebhafter Applaus begrüßte den Dirigenten und wiederholte sich nach jedem Act und am Schluß; der Jägerchor mußte dreimal wiederholt werden, und Henriette Sontag feierte in der Titelrolle Triumphe. Dennoch war der Erfolg der Oper in Wirklichkeit kein so glänzender, als es den Anschein hatte, und die Begeisterung der leichtherzigen Wiener verkühlte bald, nachdem der Meister die Stadt verlassen. Trotz bedeutender Kürzungen, die die ungewöhnliche Länge des Werkes nöthig machte, verschwand dasselbe nach zwanzig Abenden wieder vom Repertoire.

Die Urtheile über die neue Oper waren die verschiedenartigsten. Die „Ludlam", ein Verein von Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern, brachte dem Componisten in einem nach Beendung der ersten Vorstellung eigens veranstalteten Feste Huldigungen dar, die von der tiefen Wirkung seiner Schöpfung zeugten. Im Ganzen traten bei dem später entstandenen Meinungskrieg die Gelehrten und Literaten mehr auf Weber's, die Musiker von Fach mehr auf seiner Gegner Seite. Selbst Franz Schubert's genialem Sinne blieb das Verständniß dieses wunder-

baren Werkes verschlossen, und keine andere Empfindung hatte er für die poesievolle Schönheit desselben als den ungerechten Tadel, daß dasselbe „keine Musik, keine legitime Form und Durchführung enthalte, sondern lediglich auf den Effect berechnet sei und weit hinter dem Freischütz zurückstehe." Dagegen bezeigte Beethoven, der seit dem Erscheinen des Freischütz ein lebhaftes Interesse für Weber empfand und bereits betreffs einer Aufführung des Fidelio in Dresden mit ihm in Briefwechsel getreten war, warmen Antheil an den Erfolgen der Euryanthe, deren Vorstellung beizuwohnen ihn nur seine unglückliche Taubheit verhinderte. Von verschiedenen Seiten auch wird erzählt, daß Weber die Partitur derselben dem großen Meister zur Beurtheilung oder beliebigen Verbesserung vorgelegt habe, während sein Sohn Max Maria ein solches Factum entschieden in Zweifel zieht. Gewiß wenigstens ist, daß Weber Beethoven aufsuchte und auf das Herzlichste von ihm empfangen ward, daß aber später unselige Zwischenträgereien die schöne Harmonie ihrer Seelen wieder störten und die beiden großen Künstler für immer von einander entfernten.

In den musikalischen Zeitschriften jener Tage begegnet man den vielfältigsten Auffassungen über den Werth der Euryanthe. Die Einen machten derselben Bizarrerie, Mangel an Einheit und Klarheit der Melodie und dergleichen mehr zum Vorwurf, während Andere in ihr den „Morgen der neuen dramatischen Musik", ein Meisterwerk von erhabenerer Größe als den Fidelio selbst begrüßten. Es ist das Schicksal der genialsten Schöpfung Carl Maria von Weber's geblieben, mehr von Einzelnen als von der Allgemeinheit nach ihrem vollen Werthe gewürdigt zu werden, und ihm, der der Welt darin sein Bestes, sein „Herzblut" gegeben, hat dies Mißkennen seiner Gabe die schwersten Stunden seines Lebens, ja ein Stück dieses Lebens selber

gekostet. Er ist durch seine Euryanthe unsterblich geworden, es ist wahr — aber er lebt vielmehr durch seinen Freischütz; nicht im Herzen der Kunstgemeinde freilich, aber im Herzen des Volkes, zu dessen Ruhm er geschaffen und gedichtet, gelitten und gelebt. Mit vielem Glanz ist die Oper seit jener ersten Aufführung über die vornehmsten Bühnen unseres Vaterlandes gegangen, selbst auf fremdländischem Boden hat sie Furore gemacht, in Fleisch und Blut der Nation aber ist sie niemals eingedrungen, und vierundzwanzig Jahre später noch durfte Robert Schumann klagen, daß sie „viel zu wenig erkannt und anerkannt" sei. Ein halbes Jahrhundert ist jetzt verflossen seit dem ersten Erscheinen des Werkes, von dem Castelli sagte, es sei um fünfzig Jahre zu früh gekommen. Als ein Wahrspruch aber hat sich jenes Wort nicht bewähren wollen; auch das deutsche Publikum von heute bewundert die Euryanthe, aber den Freischütz liebt es.

Ein ungewöhnlich festlicher Empfang, von Seiten des gesammten Theaterpersonals ihm bereitet, erwartete den Componisten, als er nach Dresden zurückkehrte. Mit frischem Eifer begann er trotz starker körperlicher Abspannung alsbald seine amtliche Thätigkeit, die in Folge einer ausgedehnten Urlaubsreise Morlacchi's und einer längeren Krankheit Schubert's um ein so Bedeutendes vermehrt worden war, daß er sich genöthigt sah, ein schon früher gestelltes Gesuch um Anstellung eines Musikdirectors zu erneuern. Leider ward Weber's Hoffnung, seinen Freund Gänsbacher für jenes Amt zu gewinnen, vereitelt, und Heinrich Marschner wurde an seiner Stelle berufen; ein nach Schubert's Tode getroffenes Arrangement aber überließ dem Meister noch immer ein überfülltes Maß von Arbeitslast. Körperliche, sich immer mehr steigernde Leiden und vielfältige Kümmernisse über die Erfolge oder vielmehr Nichterfolge seines Lieblingskindes

Euryanthe lähmten seinem Geiste die Schwingen, und der sonst nimmer rastende Genius hüllte sich fünfzehn Monate lang in unfruchtbares Schweigen. Selbst die begeisterte Aufnahme der letztgenannten Oper in Dresden (im März 1824, mit der Schröder-Devrient als Euryanthe), sowie die Triumphe, die er als Dirigent des musikalischen Theils des Klopstockfestes in Quedlinburg feierte, vermochten nicht die Wolken über seinem Haupte wiederum zu lichten. Die Stille des sommerlichen Landaufenthaltes zu Hosterwitz bei Dresden und die Cur in Marienbad waren nur seinem körperlichen Befinden wohlthätig, auf sein Gemüth blieben sie ohne jeglichen Einfluß. „Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte; es kommt mir vor, als hätte ich nie was componirt," schreibt er aus Marienbad. Zwar empfing er nach seiner Rückkehr von dort durch die fast gleichzeitig eintreffenden Anträge, für Paris und London Opern zu schreiben, neue Anregung zum Schaffen; doch erst der Beginn des Jahres 1825 zeigt nach langer Ruhezeit die ersten Früchte, die sein Genius ihm wieder gewährte. Das Pariser Anerbieten hatte er abgelehnt, den glänzenden Bedingungen des Impresario des Londoner Covent-garden-Theaters, Kemble, den Vorzug gebend. Die ihm freigelassene Wahl zwischen Faust und Oberon entschied er für den Letzteren und noch im December 1824 war der erste Theil des Textbuches, — eines bunten Machwerks des englischen Dichters Planché, das theils bei Wieland's Oberon, theils bei Shakespeare's Sommernachtstraum und Sturm auf Anleihe ausgeht — in seinen Händen. Die Composition ward nun, noch dazu in englischer Sprache, die Weber erst zu diesem Behufe erlernen mußte, in Angriff genommen, und in schneller Aufeinanderfolge entstand eine Anzahl der bedeutendsten Nummern des Werkes. Dann trat zwischen die Vollendung desselben wieder eine halbjährige Pause.

Der immer leidensvollere Gesundheitszustand des Meisters machte inzwischen eine Badereise zum dringenden Erforderniß, und so verließ er anfangs Juli Dresden, von einer Cur in Ems Heilung, oder doch Linderung für die schmerzende Brust hoffend. Die Durchreise durch Weimar führte ihn mit Goethe zusammen, ohne daß jedoch die Aufnahme des durch Zelter gegen ihn Eingenommenen seinen Erwartungen entsprochen hätte. Nicht aber, wie er gehofft, in Stille und Zurückgezogenheit durfte er seinen Badeaufenthalt genießen. Der berühmte Künstler vermochte sich trotz allen Bestrebens der Gesellschaft nicht zu entziehen und war bald zum gefeierten Mittelpunkt derselben geworden. Von allen Seiten war man, obwol vergeblich, bemüht, dem schwermüthigen Kranken sein Leid vergessen zu machen.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat widmete er die kaum erworbenen schwachen Kräfte den Arbeiten am Oberon. Zu Beginn des Decembers aber wurden dieselben von Neuem unterbrochen — die endliche Einstudirung und Leitung seiner Euryanthe rief ihn nach Berlin. Mit äußerster Anstrengung nur vermochte er daselbst die Proben zu leiten. Die Sprache versagte ihm häufig, und nur noch vermittelst eines Dolmetschers konnte er mit dem Orchester verkehren. Am 23. December erfolgte die erste Aufführung, und so mußte der kranke, von unaussprechlicher Heimatsehnsucht gequälte Meister das Weihnachtsfest getrennt von seinen Lieben feiern, das letzte Weihnachtsfest, das ihm hienieden noch zu verleben vergönnt war. Erst mit dem scheidenden Jahre kehrte er heim, reich an neuen Triumphen, aber arm an Lebenshoffnung.

Und mit immer unaufhaltsameren Schritten neigten sich die Tage Carl Maria von Weber's ihrem Ende zu; immer gebrechlicher ward der Leib, der die große Seele in sich trug. Dennoch, selbst der dringenden Bitten der bekümmerten Gattin

und Freunde ungeachtet, hielt der Meister fest an dem einmal gefaßten Plan, seinen Oberon in London persönlich zur Aufführung zu bringen. Die Frucht dieser Reise sollte, so hoffte er, die gesicherte Existenz seiner Familie auch nach seinem Tode sein, dessen Nähe er mit furchtbarer Klarheit fühlte. „Ob ich reise, ob ich nicht reise," erwiderte er einem der besorgten Freunde, „bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie hungern, wenn ich bleibe." „Nur wiederkommen möchte ich aber," äußerte er anderwärts, „dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille; aber dort sterben, das wäre hart."

Die ganze Kraft seines Geistes war nun auf die Vollendung seines Werkes gerichtet, und mit ruheloser Hast lag er derselben ob. Die kurze Frist, die ihm zu wirken noch vergönnt blieb, sollte zum Vortheil der Seinen ausgenutzt werden. Und die selbstverleugnende Willenskraft des sterbenskranken Mannes war eine gewaltige, — denn wer von uns, die wir heute den Oberon hören, fühlt aus jenen heiter bewegten Klängen die Seufzer und Thränen heraus, unter denen sie geboren wurden? Was auch Leib und Seele des Künstlers darniederbeugen mochte, sein Genius wußte nichts von Todesahnung, er wandelte sorglos auf den sonnigen Bahnen des Schönen, unangefochten von irdischem Leid. Gerade die sonnigste Oper des Meisters ist es, die der schattenreichsten Zeit seines Lebens entstammt; es ist als wollte er uns noch einmal den ganzen bestrickenden Glanz seiner Muse vor die Seele führen, ehe sie auf ewig verstummte. Es ist wahr, so wie der Oberon heute vor uns steht, tritt er als in sich geschlossenes Kunstwerk zurück hinter den beiden anderen dramatischen Schöpfungen Weber's. Aber er ist im Sinne des Componisten niemals vollendet worden, allein für England und nach Maßgabe der dortigen Verhältnisse erhielt er seine gegen-

wärtige, allen musikalisch-dramatischen Zusammenhangs entbehrende Gestalt, welche Weber später vielfach umzuschaffen beschloß. „Ich wiederhole" — heißt es in einem seiner Briefe an den Dichter — „daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas." Demgemäß sollte die Musik aus ihrer dem Drama unverhältnißmäßig untergeordneten Rolle, — wie sie nach Weber's eigenen Worten der englischen Oper den Charakter eines „Schauspiels mit Gesängen" gab — zu entsprechender Machtentfaltung emporgehoben und der sich über Gebühr hervordrängende gesprochene Dialog in Recitative umgewandelt werden. Doch ist's der Nachwelt leider nicht bestimmt gewesen, das letzte Werk des großen Künstlers in jener vollendeten Form zu schauen, in der es vor dem Auge seines Geistes stand. Dessenungeachtet enthält dasselbe des Schönen noch übergenug, und gewiß geziemt es uns, auch dieses letzten Vermächtnisses des Meisters mit dankbarem Sinne zu gedenken. Wir begegnen ihm darin in einer Sphäre, die seinem Genius specifisch eignet, ja die sogar durch ihn der Tonkunst gewonnen worden ist: der Märchen- und Geisterwelt. Findet sich die letztere schon bei dem alten Opernfragment Rübezahl (1804), wie später bei dem dämonischen Spuk des Freischütz, bei der Erscheinung der Emma in der Euryanthe zur Mitwirkung gezogen, so gelangt sie im Oberon zur vollen Entfaltung, zur eigentlich tragenden und bewegenden Macht. Somit aber auch sind durch das Sujet des Werkes zugleich die Vorzüge und Mängel desselben bedingt. Was der Musik nur an süßestem Wohllaut innewohnt: die Fülle melodischen Reizes, rhythmischer Grazie, harmonischer Be-

leuchtung und instrumentaler Farbenpracht, das vereinigt sich in dieser Elfenromantik, um unsern Sinn widerstandslos gefangen zu nehmen. Hinwiederum liegt es in der Natur der Sache schon begründet, daß die Wirkung des Ganzen mehr äußerlicher als innerlicher, mehr berauschender als ergreifender Art ist. Die Welt des Märchens und des Orients fordert ein buntes, glänzendes Außenwerk, und die äußeren Hülfsmittel von Ballet, Decorationen und Maschinerie sind in der That bis zum Ueberfluß zur Anwendung gebracht. Der Text selbst ist mehr eine dramatisirte Erzählung denn ein Drama; von psychologischer Entwickelung der Charaktere, von organischem Aufbau des Ganzen ist keine Rede in jener Fabelsphäre, darin die Macht des Zufalls herrscht. So erscheinen die Individualitäten in Typen, die Charakteristik in Situationsmalerei abgeschwächt, die Chöre dagegen in den Vordergrund getreten. Sie sind es, die die poesievollsten Blüten der Oper enthalten und ihr, im Verein mit der großen Scene der Rezia und der glänzenden Ouvertüre vor allem, den Stempel unvergänglicher Jugendschöne aufgedrückt haben. Hochgenial ist nicht minder die Verwendung zweier arabischer Originalmotive im Haremswächtermarsch (im Finale des 1. Acts). Aus dem Anfang dieser Themen, einem einfachen Terzgang, bildete sich Weber, wie Jähns nachweist, das einzige im Oberon benutzte Leitmotiv, das, wie schon bei Beginn der Ouvertüre, so allenthalben anklingt, wo es gilt, die Wunderwelt des Morgenlandes oder das Feenreich, welches in ihm zunächst seine Heimat hat, zu charakterisiren. In der Schilderung der Elfenwelt und der von Geistern belebten Natur ist Weber ohne Vorgänger. Das eigentlich phantastische Genre, das in unserer Instrumentalmusik, wie in Cantaten und Bühnenwerken so landläufig geworden, hat er erst in's Leben gerufen, und so wie Richard Wagner in Weber's Euryanthe die Basis fand für den weiteren Ausbau

seiner Ideen, wie der Freischütz Heinrich Marschner auf seine Bahnen wies und selbst bei Meyerbeer seine Spuren zurückließ, war es der Oberon, der in Felix Mendelssohn die verwandten Seiten berührte und ihn seinen „Sommernachtstraum" schaffen oder träumen ließ.

Nachdem Weber angesichts der Reise seine äußeren Verhältnisse auf's Strengste geregelt, sagte er nach einer Vorstellung des Freischütz seiner Capelle schweren Herzens Lebewohl. In der Morgenfrühe des 16. Februar 1826 folgte nach einer „halbdurchweinten Nacht" ein tiefergreifender Abschied von den Seinen. Caroline entließ ihn „wie einen Sterbenden." „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!" rief sie zusammenbrechend aus, als die Wagenthür sich hinter ihm schloß.

Und dennoch wirkte die Reise, die sein Freund, der Flötenvirtuos Fürstenau, mit ihm theilte, zunächst belebend auf den Kranken. Wenige Tage nur verweilte er in Paris, um seine berühmten Kunstgenossen Paer, Catel, Auber, Cherubini und Rossini aufzusuchen, die ihn voll Verehrung empfingen, und schnell beschleunigte er seine Abreise, als sein beabsichtigtes Incognito zerstört wurde und man ihm öffentliche Ovationen darzubringen begann. In Calais schiffte er sich zur Ueberfahrt nach Dover ein und langte, von der Schönheit der Meeresscenerie entzückt, ziemlich heiter in London an.

Im gastlichen Hause des Directors der Royal-Music-Band, des ihm schon in Ems und Dresden bekannt gewordenen Sir George Smart, nahm er Wohnung; „vortrefflich daselbst aufgehoben," wie er schrieb. Schon sein erstes nicht officielles Erscheinen im Theater zeigte dem Componisten des Freischütz den vollen Umfang seiner Popularität in England. Ungleich fanatischer noch als in Deutschland schwärmte man hier für jene Oper, und eine wahre Freischützmanie hatte sich des sonst so

gemäßigten Volkes bemächtigt, die den reizbaren Meister allmälig mit Ueberdruß und Bitterkeit gegen sein eigenes Werk erfüllte, das er so tief unter die Euryanthe stellte. Auch „Abu Hassan" und „Preciosa" waren in London schon über die Bühne gegangen, und voll gespannter Erwartung lenkte sich die allgemeine Aufmerksamkeit der neuen Erscheinung des Oberon zu. Weber's erstes officielles Auftreten in einem Oratorien-Concert, deren fünf zu leiten er übernommen hatte, veranlaßte einen Beifallssturm ohne Gleichen.

Wenige Tage nach seiner Ankunft schon begann er die Proben zu Oberon, von den Leistungen der englischen Künstler über Erwarten zufriedengestellt. Mit Rücksichtnahme auf die besonderen Stimmlagen der Letzteren traf er noch mancherlei Abänderungen und vermehrte sein Werk noch um mehrere Nummern, deren letzte, „Hüon's Gebet", am 10. April vollendet ward. Zwei Tage darauf schon ging die glänzend ausgestattete Oper zum ersten Mal über die Bühne, maßlosen Jubel der Begeisterung im Gefolge. Die Ouvertüre ward da capo gefordert, jedes Musikstück „zwei bis dreimal mit größtem Enthusiasmus unterbrochen," der Componist am Ende auf die Bühne gerufen — eine unerhörte, noch nie dagewesene Huldigung auf englischem Boden.

Die Kritik freilich zeigte sich auch hier karger mit ihrer Gunst als das freigebig spendende Publicum; Klagen über „Mangel an Melodie" und „schwere Musik" wurden mannigfach laut, doch blieb die Theilnahme für das Werk dieselbe während der ersten zwölf von dem Componisten geleiteten Vorstellungen. Inmitten dieser großartigen Erfolge aber und der Sympathien, die ihm ein fremdes Volk entgegentrug, empfand der bis zur Todesermattung abgespannte Künstler ein immer brennenderes Verlangen nach Ruhe, eine immer rastlosere Sehnsucht nach der

fernen Heimat. „Ruhe, Ruhe ist jetzt mein einziges Feldgeschrei und soll es wol für lange bleiben. Ich habe alle das Kunstgetreibe so satt. — — — Wo ist der frohe kräftige Lebensmuth hin, den ich sonst hatte? — — — Ach Gott, das ist nicht zu beschreiben, wie ich jeden Tag zähle," schreibt er an sein Weib. Von geselligen Beziehungen hielt er sich möglichst entfernt. Wenige Häuser der hohen Aristokratie des Landes nur zogen ihn in ihre Kreise, der es, seines leidensvollen Zustandes halber, versäumt hatte, sich um ihre Gunst zu bewerben, und dessen schlichtes Wesen und unscheinbare, ja hinfällige Erscheinung so gänzlich dessen entbehrte, was ihr allein zu imponiren vermochte. Im Uebrigen verkehrte er nur mit einem kleinen Freundeskreise, dessen vornehmste Elemente neben Smart und einigen anderen englischen Künstlern seine Landsleute Moscheles und Fürstenau bildeten.

Nachdem Weber außer in den Oratorien, auch bei einem philharmonischen Concert und mehreren Benefizen befreundeter Kunstgenossen mitgewirkt hatte, veranstaltete er am 26. Mai ein eigenes, dessen Vorbereitungen, bei der zunehmenden Schwäche des Künstlers, seine Freunde übernehmen mußten. Ihm bangte bitterlich vor demselben. „Meine Musik wird mir täglich widerwärtiger, und es ist wol das letzte Mal, daß ich Concert gebe," schrieb er in die Heimat. Dringender Aufforderung nachgebend componirte er noch, nicht ohne Anstrengung, ein Lied, das an jenem Abend von Miß Stephens gesungen werden sollte, die Verse aus Thomas Moore's „Lalla Rookh": „From Chindara's warbling found I come." Nur noch die Singstimme aber vermochte seine schwache Hand zu notiren, die Begleitung spielte er aus dem Kopf, und Moscheles, sein treuer Freund, hat sie erst später ergänzt.

Leider war der Stern des Künstlers dem Concert, auf das er so große Hoffnungen gesetzt, nicht günstig, und er verschwendete

den letzten Rest seiner Kraft vor einem halb leeren Saal. Völlig zerknickt sank er nach Beendigung desselben im Foyer zusammen. „Das ist Weber in London!“ rief er mit matter Stimme den Freunden zu, die sich besorgt um ihn versammelten. Ungeachtet dessen ließ er sich vier Tage später nicht abhalten, in dem Benefiz-concert einer Sängerin seine Freischütz-Ouvertüre zu dirigiren, fühlte sich aber in Folge dessen so erschöpft, daß er seinen Freunden versprach, die ihm zugesagte Benefizvorstellung des Freischütz aufzugeben und nichts mehr zu dirigiren. Auch seinen Reiseplan kürzte er nun ab und beschloß, statt über Paris, geraden Weges nach Dresden zurückzukehren. Er bestimmte seine Abreise für den 6. Juni und meldete seiner Caroline bereits seine bevorstehende Ankunft. Den bekümmerten Einwendungen der Freunde und seines Arztes gegenüber, die in ahnungsvoller Besorgniß ihn vom Reisen zurückzuhalten bemüht waren, entgegnete er fest: „Ich muß fort zu den Meinigen, sie noch einmal sehen, und dann geschehe Gottes Wille!“

Am Abend des 4. Juni waren Smart, Göschen, Fürstenau und Moscheles bei ihm. Mit leiser Stimme unterhielt er sich mit ihnen von seiner Reise. Die Bitte, Einem von ihnen zu gestatten, während der Nacht bei ihm zu bleiben, wies er mit Bestimmtheit zurück. „Gott lohne Euch Allen Eure Liebe!“ sagte er, als er ihnen die Hand zum Abschied reichte; dann ließ er sich von Fürstenau und Smart in sein Schlafzimmer geleiten und verabschiedete auch diese mit den Worten: „Nun laßt mich schlafen!“ — Es waren die letzten Worte, die seine Lippen gesprochen, und als die Freunde ihn wiedersahen, da war er in Wahrheit schlafen gegangen. Am Morgen des 5. Juni fand man Carl Maria von Weber als Leiche. Fern von den Seinen, im fremden Lande, in einsamer Stille der Nacht hatte seine Seele den letzten Kampf vollbracht.

Mit Rührung und schmerzlicher Theilnahme durchdrang die Nachricht von dem Tode des Meisters alle Schichten der Bevölkerung Londons, und eine große Zahl Leidtragender folgte seinem Sarge, als man ihn am 21. Juni, unter den Klängen von Mozart's „Requiem", zu St. Mary in Moorfields — der katholischen Metropolitankirche Londons — beisetzte. Alle Kunstnotabilitäten der Weltstadt bewarben sich um die Gunst, bei der musikalischen Leichenfeier des großen Todten mitzuwirken, und alle Kunstinstitute zollten seinem Andenken den schuldigen Tribut.

Doch nicht für immer sollte der deutsche Meister der deutschen Erde entrückt bleiben. Seine Heimatsehnsucht sollte gestillt werden: er kehrte zurück zu den Seinen — nach langer Trennung freilich! Fünfzehn Jahre nach Weber's Tode bildete sich ein Comité, das sich die Ueberführung seiner Asche nach Dresden zum Ziele stellte, und drei Jahre später, am 14. December 1844, empfing man daselbst die sterblichen Ueberreste des Verklärten und geleitete sie, unter allseitiger Theilnahme der Bevölkerung, in die trauerfestlich geschmückte katholische Friedhofs-Capelle. Am Morgen des 15. December wurden sie in der Familiengruft endlich zur letzten Ruhe gebracht.

Richard Wagner, Weber's Nachfolger nach Amt und Beruf, rief ihm den letzten klingenden Gruß in die Ewigkeit nach. Sein aufsteigender Stern neigte sich ehrerbietig vor dem, der ihm heller als irgend ein anderer vorangeleuchtet auf der erwählten Bahn, und an dem offenen Grabe legte er Zeugniß ab von der Herrlichkeit des Genius, der unserm Volk in Carl Maria von Weber beschieden war. „Nie" — so lauteten seine begeisterten Worte — „nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest

wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte, und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit. Wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmaales Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, — Du konntest uns nie verrathen! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben — kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen! —"

Franz Schubert.

Es ist eine häufig laut werdende, nur zu berechtigte Klage, daß der Genius hienieden rauhe Bahnen wandele; vornehmlich unserem Volke aber ist der herbe Vorwurf nicht erspart geblieben, daß es seinen größten Geistern zumeist erst nach ihrem Tode den Dank und die Anerkennung darzubringen pflege, die es den Lebenden vorenthielt. Auch das kurze Leben dessen, deß Bild diese Zeilen in uns verlebendigen sollen, hat wenig erfahren von der Gunst und Theilnahme seines Volkes, Glück und Sonnenschein haben ihm ihre Gaben nur kärglich zugemessen. Unscheinbar, ja nahezu unbeachtet floß es dahin in den engen Schranken kleinbürgerlicher Verhältnisse, bis es plötzlich still stand inmitten seines Laufs und jenes vorzeitige Ende fand, das die Welt der Kunst mit Recht noch heute nicht aufgehört hat zu beklagen.

Mehr denn vier Jahrzehnte sind nun dahin gegangen über Franz Schubert's Grab, und im Lauf derselben hat unser Volk das Erbe angetreten, das er ihm hinterlassen. Es sind köstliche Schätze fürwahr, die dasselbe birgt, und in unerschöpflicher Fülle bieten sie sich uns dar! Wol hat jedes einzelne jener vierzig Jahre an seinem Theil mitgewirkt an der verdienstvollen Arbeit, uns den Blick zu eröffnen in die geheimnißvolle Werkstatt eines

rastlos schaffenden Genius; eine nach der andern jener überreichen Gaben, die er uns geschenkt, ist allmälig an's Licht gebracht worden: und dennoch ist bis auf den heutigen Tag die große Erbschaft noch nicht ganz gehoben, vermögen wir noch immer nicht die volle Größe dieses unseres Besitzes zu ermessen. Noch immer harrt ein Theil der Werke dieses fruchtbarsten Künstlers vergebens der Veröffentlichung, und kommenden Tagen erst bleibt die dankbare Aufgabe vorbehalten, das großartige Bild der Gesammtthätigkeit Franz Schubert's in seiner Vollendung zu gestalten und zu würdigen. Das aber, was von seinen Schöpfungen bisher zur Kenntniß des Publicums gedrungen, hat reichlich genügt, um seinen Namen den Besten und Größten unserer Tondichter anzureihen. Was Er, der Lebende, all' seinem Kämpfen und Ringen zum Trotz vergebens erstrebt, dem Todten ward es zu Theil: im Herzen der deutschen Nation fanden seine Töne einen begeisterten Wiederhall und leben in ihm ein unsterbliches Dasein, so lange es deutsche Herzen und deutsche Sangeslust giebt. Wie kein anderer Liedersänger in gleichem Maße ist Franz Schubert der Liebling unseres Volkes geworden, das ihm vor Andern den Ruhm des liederreichsten Volks der Erde dankt. Unübertroffen in seiner Weise ist er von denen, die nach ihm kamen, vielleicht sogar schlechthin unübertrefflich. Es ist wahr, die Meister der jüngsten Vergangenheit wie der Gegenwart haben auf den Errungenschaften Schubert's auch auf dem Gebiet des Liedes weiter gebaut und, indem sie demselben neue Bahnen eröffneten, eine hohe und höchste Stufe der Vollendung erreicht; der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Thätigkeit aber liegt, dem selbstbewußteren Geist unserer Tage entsprechend, in einer andern Richtung als diejenige unseres Meisters. Während die modernen Liedercomponisten und vornehmlich die hervorragendsten derselben, Schumann und Franz, auch Liszt, Brahms und Rubinstein, das

energische Streben nach Charakteristik vor allem kennzeichnet, das in harmonischer, rhythmischer und declamatorischer Mannigfaltigkeit den entsprechenden Ausdruck findet, eignet Schubert's Muse vielmehr im Besondern jenes überschwängliche Vermögen an melodischer Gestaltungskraft, das uns, als der Ausfluß einer üppig waltenden, unerschöpflichen Phantasie, zu immer erneuter Bewunderung stimmt. Bei ihm ist nichts reflectirt. Sich selber fast unbewußt quillt es in unaufhaltsamem Strom von Innen heraus, was uns in ungleich höherem Maße vom Gemüth als vom Verstande geboren erscheint. Ob aber auch das Lied seine eigenste Sphäre bleibt, da ist keine Kunstart, von der höchsten bis herab zur geringsten, deren Pflege er nicht aufgenommen hätte in sein künstlerisches Tagewerk. Einige seiner Compositionen für Kammermusik, seine letzte Symphonie zumal behaupten einen bleibenden Platz unter den Meisterwerken unsrer Musikliteratur.

Der bedeutendste Meister der nachclassischen Periode, der größte nach dem Untergang des allergrößten der Gestirne am musikalischen Kunsthimmel, wie Robert Schumann ihn bezeichnete, trägt Schubert gleichwol gar Manches vom Classiker an sich. Die lautere Naivetät seines Schaffens, die „krystallhelle Klarheit seiner Gebilde, ihre Leichtigkeit und Freiheit von allem Erdendruck" gemahnen selbst an die heitere Ruhe antik-classischer Gestaltungsweise; zugleich aber zeigt sein Naturell sich entschieden jener modernen romantischen Richtung zugeneigt, welche, wie auf dem Gebiet der Schwesterkünste Poesie und Malerei, so auch im Reiche der Musik Leben und Gestalt gewann und die, im Gegensatz zum Classicismus, in das allmächtige Vorwalten des Inhalts über die Form, den Triumph des Geistes über das Gesetz, ihr Wesen und ihre Bestimmung setzt. In Franz Schubert erblickt jene Richtung einen ihrer vornehmsten Vertreter, und mit Recht:

seinem innersten Wesen nach ist und bleibt er ein echter Romantiker. Die Welt tief inniger, in sich geläuterter Empfindung ist es, in der seine Sangesweise heimisch ist. Die ganze Scala der Gefühle, vom Lächeln der Freude bis zum Ausbruch der Verzweiflung, beherrscht er mit sicherer Hand. Was die Menschenbrust bewegt an Lust und Leid, das klingt er im Liede aus. Zwar ist von den Sonnenstrahlen, die seinen Sang durchleuchten, wenig zu spüren in seinem Leben; ein um so trauterer Gefährte war ihm der Schmerz, und aus thränenreicher Saat sind ihm viele seiner unvergänglichsten Gebilde aufgegangen. Nichtsdestoweniger bewahrte er, dessen Jugend mit dem goldnen Zeitalter unsrer classischen Musik zusammengefallen, seinem Kunstausdruck etwas von der Objectivität, die, im Gegensatz zur subjectiven Empfindungsweise jüngerer Meister, das Vorrecht der älteren zu sein scheint.

Ein stiller, ereignißloser Lebensgang, ohne Höhen und Tiefen, ohne Schmuck und Poesie, ohne jedwede andere Romantik als die der Künstlerarmuth, bietet sich der Betrachtung dar, die sich Franz Schubert's äußerer Erscheinung zuwendet. In Lichtenthal, einer Vorstadt Wiens, am 31. Januar 1797 ward er geboren. Sein Vater, der Sohn eines Bauern in Oestreichisch-Schlesien, der sich in Wien zu einem tüchtigen Schulmann gebildet hatte, leitete daselbst eine vorstädtische Trivialschule. Seit seinem neunzehnten Lebensjahre schon mit Elisabeth Fitz, einer ehemaligen Köchin, verheirathet, hatte ihm der Himmel vierzehn Kinder, darunter Franz als vierten Sohn geschenkt. Dieser für die beschränkten Verhältnisse eines armen Schulmeisters ohnehin verhängnißvolle Familiensegen aber vermehrte sich noch um fünf Kinder, als er nach dem Tod seiner Gattin ein zweites Ehebündniß schloß. So waren denn Mangel und Sorge die unausbleiblichen Gefährten in dem Hause, darin Franz Schubert

emporwuchs, wie sie ihn beharrlich begleiteten bis an sein frühes Grab. Von seinem sechsten Jahre an ließ ihn der Vater die Schule besuchen und zeichnete er sich, laut dessen Mittheilungen, bald als der erste seiner Mitschüler aus. Seine Neigung zur Musik machte sich frühzeitig bemerkbar und fand bei dem Vater, der sie selbst eifrig pflegte, bereitwillige Unterstützung. Dieser übernahm es denn auch in Gemeinschaft mit dem älteren Bruder Ignaz, dem Knaben die Elementarkenntnisse im Violin- und Clavierspiel beizubringen; sodann übergab er ihn der musikalischen Leitung des Chorregenten Michael Holzer, der ihn sowol im Gesang, als auf Pianoforte und Orgel und im Generalbaß unterwies. Die Fortschritte aber, welche jener Unterricht gewahren ließ, zeigten sich bald als so bedeutungsvolle, daß der Lehrer mit Rührung versicherte, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben.

„Er hat die Harmonie im kleinen Finger!" rief Holzer begeistert aus, als er Franz einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, und in der That, so frühzeitig und mit so unwiderstehlicher Gewalt erwachte der Gestaltungsdrang in ihm, daß eine Anzahl Compositionen für Gesang, Clavier und Streichinstrumente schon in jener Zeit ihren Ursprung fand. Elf Jahre alt, war er bereits als tüchtiger Sopransänger und Violinspieler auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche thätig; wenig später aber (im October 1808) gelang es den Bemühungen des Vaters, seinen Sohn als Sängerknaben in die kaiserliche Hofcapelle zu bringen und ihm damit zugleich eine Stelle als Zögling im Stadtconvicte zu sichern. Die zu diesem Zweck mit ihm vorgenommene Prüfung erregte das staunende Interesse der beiden Hofcapellmeister Salieri und Eybler, und die gewünschte Aufnahme erfolgte ohne Weiteres. Auch in dem sogenannten kleinen Convictisten-Orchester, dessen Aufgabe es war, größere Tonwerke,

und zwar vorzugsweise von Haydn, Mozart und Beethoven aufzuführen, fand Franz, Dank seiner Fertigkeit im Geigenspiel, alsbald Verwendung. Binnen Kurzem rückte er zur ersten Violine vor, und so entschiedenen Einfluß gewann sein Genie auf das kleine Orchester, daß ihm im Falle der Abwesenheit des Dirigenten Ruczizka sogar die Leitung desselben anvertraut zu werden pflegte.

Und immer energischer trat die musikalische Begabung des Knaben in den Vordergrund, immer lebendiger begann sich in ihm die Lust am eigenen Schaffen zu regen, und rastlos producirte er aus der Fülle seiner jugendlichen Begeisterung heraus, nachdem ihm durch einen wohlhabenderen Freund, Joseph Spaun, die Mittel gewährt wurden, seine Gedanken auf das Papier zu bringen. Eine große vierhändige Phantasie: die sogenannte Leichenphantasie (vermuthlich durch Schiller's Gedicht angeregt), ist als einer jener Erstlingsversuche vom Jahre 1810 bekannt geworden, dem in den darauffolgenden Jahren zahlreiche Lieder- und Instrumentalcompositionen folgten. Sogar Messen, Opern und Symphonien sollen nach dem Zeugniß von Studiengenossen in jener Zeit entstanden, aber als bloße Vorübungen zum großen Theil eben so schnell wieder vernichtet worden sein. Eins jener Lieder „Hagar's Klage", in welchem sich schon ein bewußtes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks verräth, hatte das Glück, die Aufmerksamkeit Salieri's in so hohem Grade zu erregen, daß dem Knaben auf seine Anweisung fortan besonderer Unterricht in der Generalbaßlehre ertheilt ward. Auch hier unter der Führung dieses neuen Lehrers, Musikdirector Ruczizka, wiederholte sich, was schon Michael Holzer zuvor in Erfahrung gebracht: auch er erklärte, daß sein Schüler schon Alles wisse. „Der", meinte er, „hat's vom lieben Gott gelernt!" In Folge dessen übernahm Salieri nun persönlich die Ausbildung des ungewöhnlichen Talentes.

Dagegen vermochten andere als musikalische Lehrgegenstände dem Knaben nur geringes Interesse abzugewinnen, und während die Berichte des Convictvorstandes an die Oberbehörde seine musikalischen Leistungen auf das Anerkennendste hervorhoben, lauteten seine Zeugnisse in den übrigen Fächern minder günstig, ja sogar öftere Nachprüfungen zeigten sich nothwendig. Freilich blieb der größte Theil seiner Zeit seinen künstlerischen Neigungen gewidmet und selbst in den Schulstunden pflegte er denselben nicht selten obzuliegen. Zudem erwies sich der Aufenthalt im Convict den musikalischen Studien des Schülers so günstig, daß er mit Recht als die eigentliche praktische Schule Schubert's in dieser Beziehung betrachtet werden darf. Denn nicht nur, daß die allabendlich stattfindenden Uebungen im Orchester-, Quartettspiel und Gesang, wie die Mitwirkung bei der classischen Kirchenmusik ihm Gelegenheit gaben, seinen Geschmack an mustergültigen Tonwerken der besten Meister zu bilden, es ward ihm durch erstere auch gleichzeitig die Möglichkeit gewährt, seine eigenen Compositionen zur Aufführung zu bringen. Im Uebrigen jedoch scheint das Convictleben ihn nicht eben angemuthet und — wovon ein noch erhaltener Brief an seinen Bruder unverhohlene Kunde giebt — besonders in materieller Beziehung gar mancherlei zu wünschen übrig gelassen zu haben. Doch blieb ihm hinlängliche Freiheit, auch den Verkehr mit dem Vaterhause fortzusetzen, und namentlich die daselbst stattfindenden Quartett-Uebungen, die sogenannten Hausmusiken, führten ihn an Ferientagen häufig dahin zurück. Gemeinsam mit Vater und Brüdern brachte er dann neben anderen Werken auch die von ihm componirten Streichquartette, oft unmittelbar nach ihrem Entstehen, zu Gehör und nicht selten geschah es, daß der Jüngste unter den Mitwirkenden, als der musikalisch Empfindlichste, die Fehler der Anderen gewissenhaft rügte und verbesserte.

Neben derlei Kunstübungen übte auch das in der Ferienzeit häufig von ihm besuchte Theater schon frühzeitig seine Anziehungskraft auf den jungen Künstlergeist und gewann, indem es ihm neue und vielgestaltige Anregung zuführte, einen tieferen Einfluß auf sein Schaffen. Wie es während seiner Thätigkeit im Orchester stets die Werke Beethoven's waren, die ihn vor allen anderen mit höchster Begeisterung erfüllten, so wendete sich sein geläuterter Kunstsinn auch von den gehörten Opern nur den besten zu. Von Cherubini's „Medea" und Gluck's" Iphigenie auf Tauris" besonders wird uns erzählt, daß sie ihn allezeit in Entzücken versetzt und er die letztere, ihrer edlen Einfachheit und Erhabenheit wegen, schließlich allen übrigen Opern vorgezogen habe.

Was war natürlicher, als daß ein öfterer Theaterbesuch auf die Phantasie des genialen Knaben so befruchtend wirkte, daß er sich energischer denn zuvor mit dramatischen Versuchen beschäftigte; und so sehen wir ihn denn schon im Jahre 1813 einen Opernentwurf zur Reife bringen, der im darauffolgenden Jahre zur Ausgestaltung gelangte. Im Herbste jenes erstgenannten Jahres aber vollzog sich noch ein anderes Ereigniß von Wichtigkeit für Franz: er schied nach fünfjährigem Aufenthalt im Convict, von demselben aus; trotz der besonderen Vergünstigung des Kaisers, die ihm, allerdings unter der Bedingung einer zu wiederholenden Prüfung, ein längeres Verbleiben daselbst gestattete, wiewol durch die Mutation seiner Stimme seine Verwendung als Sänger unthunlich geworden war. Mochte nun diese Bedingung dem lebhaften Geist des beinahe siebzehnjährigen Jünglings lästig dünken, oder verlangte ihn vielleicht inmitten der strengen Zucht der Schule nach unumschränkterem Freiheitsgenuß — kurz, er verzichtete freiwillig auf die kaiserliche Gunst und verließ die Anstalt, um zunächst in das väterliche Haus zurückzukehren.

Ein Leben ernster Arbeit indessen war es, was dort seiner harrte. Der Wunsch des Vaters, der ihn vom Componiren abzuhalten und einer andern Thätigkeit zuzuwenden bemüht war, bestimmte ihn, sich längere Zeit dem Lehrfach zu widmen. Er studirte zu diesem Zweck ein Jahr lang Pädagogik und übernahm sodann (1814) in der Schule des Vaters das Amt eines Hülfslehrers in der Elementarclasse, dem er, wenn auch mit innerem Widerstreben, so doch mit Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit drei Jahre hindurch vorstand. Eine Zeit schwerer Prüfung für den jungen Künstler mochte es sein, die jene Jahre umschließen — und dennoch, wie glänzend hat der Genius in ihm dieselbe bestanden! Eingeengt in die beschränkte Sphäre des schlichten Schulhauses, an einen Beruf gebunden, der seiner beflügelten Natur keinerlei Sympathien abzugewinnen vermochte, all' jenes goldenen Schimmers von ungebundenem Jugendglück, all' jenes schönen Schmuckes des äußeren Lebens entbehrend, der das gesegnete Vorrecht bevorzugterer Stände bildet, erlahmten ihm gleichwol die Schwingen nicht, sondern trugen ihn vielmehr in immer stolzerem Fluge aufwärts zu den lichten Höhen reiner Künstlerschaft, von dannen sein Genius stammte. Dort sog seine dürstende Seele den Sonnenschein ein, der seinem Leben nur spärlich lächelte, und in dem nie versiegenden Born ewiger Schönheitsfülle fand er Vergessenheit für die Nöthen und Kümmernisse seines Daseins. Er lebte mehr droben in der Höhe, mehr im bunten Reich seiner Phantasie, denn unten auf der Erde, die ihm nur dürftige Gaben bot. Auf solche Weise allein erklärt sich uns der Zwiespalt zwischen Franz Schubert's äußerem und innerem Leben, die Doppelnatur seiner künstlerischen und menschlichen Individualität. Und dennoch war er nicht eigentlich ein reiner Idealist, nicht was die Welt einen Träumer nennt. Sein Wesen haftet am Natürlichen, ein realer, lebens-

kräftiger Pulsschlag durchströmt dasselbe und ließ sein gesundes Sinnenleben nicht verloren gehen in wesenlosen Traumgebilden. Auch seine Schöpfungen haben sich nicht losgelöst vom Boden der Wirklichkeit; irdischer Schmerz und irdische Freude athmet in ihnen und ergreift uns mit der unwiderstehlichen Macht der Wahrhaftigkeit. Jener stillen Weise süßer Träumerei, wie wir sie an Schumann und Chopin kennen, begegnen wir hier nirgends. Das schwelgende Versinken in Träume, die Seligkeit des Traumgenusses ist in ihrer Vollkommenheit ein Product jüngerer, selbstsüchtigerer Tage, von denen die classische Welt nichts weiß, in der Franz Schubert geboren ward. Er gestaltet mehr, als daß er träumt, er greift mehr in die Höhe als in die Tiefe, er sucht mehr nach Licht als nach Nacht und Dämmerung. Bei ihm ist Alles klar und faßlich, plastisch, um mit Händen gegriffen zu werden, auch wenn hier und dort die vollendende Feile fehlt. Da ist nirgends ein Räthsel, das wir nicht zu lösen vermöchten, allüberall ist Klarheit, und selbst im Dunkel können wir des Weges nicht fehlen.

Und dazu noch die wahrhaft fabelhafte Fruchtbarkeit seines Geistes, die mehr als einen der ihm zunächst stehenden Freunde sogar ernstlich in Versuchung führte, den ihnen unverständlichen Productionsproceß seines Genies geradezu auf übernatürlichem Wege, durch einen Zustand von Hellseherei zu erklären. „Wenn," sagt Robert Schumann, „Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der größten." In der That, die Productivität des Jünglings schon muß uns in Staunen versetzen, bedenken wir, wie er den Verkehr mit den Musen den kargen Stunden abgewinnen mußte, die ihm sein Amt übrig ließ, während daneben auch noch der zeitraubende Unterricht in der Composition bei Salieri, selbst nach seinem Abgang vom Convict, noch Jahre lang (bis 1817) fortgesetzt ward. Salieri,

der zu seiner Zeit hochberühmte Meister, war stolz auf seinen Schüler, der, noch auf den Bänken des Gymnasiums sitzend, Werke erzeugt hatte, die in unverkennbaren Zügen den Stempel des Genius an sich trugen. Mag es immerhin sein, daß die früheren derselben, wie die bei Gelegenheit einer Convictsfeierlichkeit entstandene erste Symphonie in D-dur, einige Streichquartette und andere Instrumentalcompositionen insbesondere, ein sichtbares Anlehnen an ältere Vorbilder in formeller Beziehung verrathen, nirgends verleugnet sich doch auch in ihnen der ursprüngliche Zauber eines Phantasielebens, mit dem Schubert bis zum Ueberfluß begabt erscheint. Nicht in so stetigem, harmonischen Fortschreiten allerdings, wie beispielsweise bei Mozart und Mendelssohn, vollzog sich seine künstlerische Entwickelung; in rascher Entfaltung vielmehr, voll Sturm und Drang kam der Genius in ihm zur Erscheinung. Gelangten jene Beiden frühzeitig zu großer formeller Meisterschaft, sodaß ihre ersten Werke mehr von der Freude am Spiel mit Formen als von einem individuellen Inhalt erzeugt zu sein scheinen, so macht sich bei Schubert früh eine Fülle des Gehaltes geltend, die nur langsam und allmälig der knappen Form sich fügt. Ihm fehlte die strenge, methodische Zucht, wie sie Jene geleitet, und von Salieri's milder Führung in seinen Neigungen wenig gehemmt, überließ er sich denselben zwanglos und versuchte seine Kraft in den verschiedensten Musikgattungen.

„Der kann doch Alles, er ist ein Genie! Er componirt Lieder, Messen, Opern, Streichquartette, kurz Alles, was man will!" rief Salieri begeistert aus, als ihn Franz wieder einmal mit verschiedenen Compositionen überraschte; und wirklich erzählt uns einer seiner Freunde, daß Schubert, nachdem ihm Salieri gesagt, er könne nun schon eine Oper schreiben, einmal mehrere Wochen lang von dem Unterricht weggeblieben sei, um dann

dem staunenden Meister die vollendete Partitur von „des Teufels Lustschloß“ (jener bereits gedachten Oper) zur Durchsicht vorzulegen. Als aber Franz im Jahre 1814, bei Gelegenheit des hundertjährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche, eine für diesen Zweck eigens componirte Messe (in F) unter persönlicher Leitung zur Aufführung brachte, da umarmte ihn nach vollendeter Feier Salieri hocherfreut mit den Worten: „Franz, Du bist mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird!“

Und eben jene Composition ward die Veranlassung, daß Franz Schubert's Name zum ersten Mal in weiteren Kreisen genannt und bekannt wurde. Bald darauf folgte der ersten Aufführung eine zweite in der Augustiner-Hofkirche, welche sich unter Mitwirkung seines Bruders Ferdinand und zahlreicher Freunde zu einem wahren Familienfeste gestaltete und Schubert's Vater als Anlaß diente, seinen Sohn mit der hochwillkommenen Gabe eines fünfoctavigen Claviers zu beschenken.

Schon unter der reichen musikalischen Ausbeute des nächstfolgenden Jahres 1815, des fruchtbarsten des jungen Künstlers, gewahren wir vor allem eine Tondichtung, die für die vollendete Reife des achtzehnjährigen Jünglings, wenigstens auf dem einen, ihm eigensten Gebiete, ein glänzendes Zeugniß giebt: seinen „Erlkönig“. Was der Tonkunst innerhalb der Schranken des Liedes an Gewalt dramatischen Ausdrucks verliehen, hier erscheint es zu wundersamster Wirkung vereinigt. Mit Meisterhand hat es der Componist verstanden, der Mannigfaltigkeit der Charaktere, Stimmungen und Situationen gerecht zu werden, und durch das Lebensvolle seines Colorits jenen Zauber über das Ganze ausgegossen, den das Wort nur ahnen, der Ton aber empfinden und durchleben läßt.

Sechs Jahre gingen über der Entstehung dieses Werkes dahin, bevor ihm der Weg in die Oeffentlichkeit aufgethan ward;

dann aber brach es sich mit einem Male siegreich Bahn und trug in raschem Flug den Namen seines Schöpfers in die musikalische Welt hinaus. Der Erlkönig, sein Lied der Lieder, war es, das Franz Schubert zuerst ein Heimatrecht auch außerhalb der Grenzen seiner Vaterstadt erwarb und das mehr als jede andere seiner Schöpfungen dazu beigetragen hat, ihm die Herzen unsres Volkes zuzuführen. Müssen wir Menschen von heute doch bekennen, daß wir den Gedanken an Goethe's Dichtung kaum mehr zu trennen vermögen von dem Gedanken an die Verklärung in Tönen, die jene durch Schubert gefunden, so völlig ist dieselbe in unser Fleisch und Blut übergegangen. Und jenes Meisterwerk war die Frucht einer kurzen Nachmittags-Mußestunde des achtzehnjährigen Franz, so erzählt Joseph Spaun, der Freund, der bei der Entstehung desselben gegenwärtig gewesen. Nur ein wiederholtes Durchlesen der Goethe'schen Worte, in immer sich steigernder Aufregung, hatte genügt, um das Gebilde derselben in Tönen vollendet vor seine Seele zu stellen, und in rastlosem Vollzuge folgte die nur noch mechanische Arbeit des Niederschreibens. Am Abend desselben Tages bereits sang Franz die neue Composition seinen Freunden im Convict vor, denen er in alter Gewohnheit seine Erzeugnisse häufig mitzutheilen pflegte, und als ein charakteristisches Zeichen der naiven Geschmacksrichtung jener Zeit wol darf es betrachtet werden, wenn man uns erzählt, daß die Stelle: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an", das Bedenken der Zuhörer in so hohem Grade erregte, daß Musikdirector Ruczizka sie erst über die Zulässigkeit einer Dissonanz beruhigen mußte, die den entwickelteren Harmoniebegriffen unserer Tage keinerlei Anstoß darbietet.

Neben jener einen Wunderblüte aber zeitigte die Gunst dieses Jahres noch eine Fülle anderer herrlicher Früchte. Mehr

als hundert Lieder entstanden im Laufe desselben, darunter die Mignonlieder und die hochpoetischen Gesänge Ossian's, welch' letzteren erst die Jetztzeit eine verspätete Theilnahme entgegen zu bringen beginnt. Eine Reihe umfangreicher Balladen, wie Schiller's „Bürgschaft" und andere mehr, bildeten den Tribut, den der jugendliche Componist dem mit Vorliebe dem Epischen zugewandten Geschmack seiner Tage darbrachte; gleichzeitig aber entfaltete er auf den verschiedensten Gebieten seiner Kunst eine Thätigkeit, die in ihrer Vielseitigkeit den Betrachter zu staunender Bewunderung auffordert. Kleinere und größere Compositionen für mehrstimmigen Gesang, Clavier und Streichinstrumente, die Symphonien in B und D-dur, die Messen in G und B, ein Stabat mater (in B), ein großes Magnificat, ein Salve regina und mehrere kleine Kirchenwerke, wie endlich nicht weniger als sieben Opern und Singspiele („Der vierjährige Posten", „Fernando", „Claudine von Villabella", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Der Spiegelritter", „Der Minnesänger" und „Adrast") umschließt die kurze Spanne dieses einen Jahres. In weitere Kreise hinausgedrungen ist freilich bisher nur ein geringer Theil jener Jugendwerke des Meisters. Ein halbes Hundert jener Lieder blieb der Oeffentlichkeit vorenthalten, von beiden Symphonien gelangte nur der letzte Satz der zweiten vor einigen Jahren in Wien zur Aufführung, und keinem von all' jenen dramatischen Versuchen war es beschieden, auch nur ein einziges Mal über die Bühne zu gehen. Dazu hat das Mißgeschick gewollt, daß ein Theil der Manuscripte der letzteren auf traurige Weise zu Grunde ging, und uns somit der Möglichkeit beraubt, ein Urtheil über die Erstlinge der dramatischen Muse Schubert's zu gewinnen. Gehuldigt hat er derselben mit seltener Treue sein ganzes Leben hindurch, wenn vielleicht auch — was bei dem Lyriker nicht Wunder nimmt — mit geringerer Befähigung als

in andrer Richtung. Er ist nicht müde geworden, der Ungunst der äußeren Verhältnisse zum Trotz, ihr seine Kraft zu weihen und selbst an der Neige seiner Tage, auf seinem letzten Schmerzenslager noch, waren es die Gedanken an eine neue Oper, die seine Seele mit Begeisterung erfüllten. Fürwahr, verwundert möchten wir fragen, woher ihm dieser ewig frische, lebensfreudige Gestaltungsdrang gekommen, nach den trüben Erfahrungen, die ihm das Geschick in so reichem Maße bot? Wie so manchem Andern im Leben hat Franz Schubert auch jenem höchsten Triumph des Künstlers entsagen müssen, das, was er begeistert vor seinem innern Auge geschaut, als vollendetes Gebilde außerhalb seiner, in der Welt, für die es gedacht und geträumt, Leben und Gestalt gewinnen zu sehen. Die Bühne hat sich bei seinen Lebzeiten sowol, als mit geringen Ausnahmen auch nach seinem Tode, hartnäckig seinen größeren dramatischen Werken verschlossen, und ihm, dem verschwenderisch spendenden Meister, war es nur vergönnt, die bescheidensten seiner derartigen Leistungen, die sich ausschließlich auf das Melodrama und die musikalische Posse beschränkten, daselbst aufgeführt zu sehen. Des unermeßlichen Vortheils eines praktischen Studiums, der Möglichkeit Erfahrungen zu sammeln und sie weiterhin zu verwerthen ging er somit dauernd verlustig. Seltsam kargende Mißgunst des Schicksals solch' segenspendendem Dasein gegenüber! so dürfen wir klagen; aber es liegt doch etwas wie ein Trost in dem Gedanken, daß der Mensch und der Künstler in ihm ein getrenntes Leben lebten, und daß dem einen Theil seines Wesens wenigstens, in höherem Grade als anderen Sterblichen, die Gabe verliehen war, sich zu befreien von jenen Banden, die den andern gefesselt hielten. War auch sein äußeres Leben an Entsagungen reich, der Genius in ihm hat nichts gewußt von all' jenen Kümmernissen und Entbehrungen; er hat aus dem Born des

Unendlichen geschöpft und nie versiegende Fülle und ewiges Genügen daraus getrunken. Vielleicht erklärt eben jene Eigenthümlichkeit des Meisters zugleich das Fernsein jeglicher weltschmerzlichen Stimmung in seinen künstlerischen Producten sowol wie in den uns überkommenen Kundgebungen seines äußeren Lebens. Von jener nervösen Reizbarkeit, der wir so häufig bei Musikern begegnen, findet sich bei ihm nirgends eine Spur; es ist ein gesunder, kein kranker selbstgeschaffener Schmerz, der durch seine Schöpfungen hindurchklingt. Seine Natur war zu einfach und schlicht, um sich grübelnd in sich selber zu vertiefen; er war nicht zum Denker geboren und der einfache Bildungsgang, den er durchschritten, hat ihn nicht dazu werden lassen. Denn mißverstehen würden wir Schubert's Sein und Wesen, wollten wir in ihm den Träger einer so classischen Bildung suchen, wie sie Beethoven repräsentirt, oder auch einer so universellen, wie wir sie an den jüngeren Meistern Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner kennen. Das Maß einer gewöhnlichen Durchschnittsbildung seiner Zeit, nicht mehr und nicht weniger war sein Theil. Im vollsten Sinne des Worts ursprünglich und naiv, blieb ihm die Reflexion ein fremdes Gebiet, und wo er dieselbe betreten, geschah es nicht eben mit Glück. Die wenigen uns noch erhaltenen Tagebuchfragmente aus den Jahren 1816 und 1824, nicht minder einige Gedichte, sind, wenn auch ihrem Umfange nach gering, ein nicht unwesentliches Zeugniß dessen, und bemerken wir da, wo er sich der Betrachtung hingiebt, eine Ungeklärtheit und Ungelenkigkeit der Darstellung, der wir in den Tongebilden des Künstlers nirgends begegnen.

Die ersten dieser Tagebuchblätter knüpfen an ein Ereigniß an, das für das einförmige Leben des Jünglings nicht ohne Bedeutung war: das fünfzigjährige Jubiläum, das Salieri im Juni 1816 beging. Dasselbe ward für Franz zur Veranlassung,

sich in einer neuen, bisher noch nicht von ihm geübten Kunstform zu versuchen, und eine von ihm selbst zugleich auch gedichtete Cantate seinem Lehrer als Huldigung darzubringen. Kurz darauf folgte die Composition einer zweiten und wenig später einer dritten Cantate. Einer Tagebuchnotiz zufolge war die eine derselben: „Prometheus" das Erste, was er „für Geld componirte." Sie trug ihm das erste Honorar von hundert Gulden ein, und die Aufnahme derselben war bei den wiederholten Aufführungen eine so günstige, daß das Verschwinden der Partitur doppelt beklagenswerth erscheint. Im Uebrigen läßt auch dieses Jahr eine reiche musikalische Ausbeute gewahren. Eine begonnene Oper, „die Bürgschaft", blieb allerdings nur Fragment, dagegen ward die Kirchenmusik vor allem durch eine vierte Messe (in C), ein großes Magnificat (in C), ein Stabat mater und anderes mehr bereichert, während aus der Liederfülle Perlen wie der „Wanderer", „Rastlose Liebe" hervorglänzen. Auch an Instrumentalcompositionen aller Art fehlte es nicht und sind als wesentlichste derselben die Symphonien in C-moll und B-dur zu bezeichnen. Sie wurden zunächst für jenen Freundeskreis musikalischer Dilettanten geschrieben, der sich im Anschluß an die im Hause seines Vaters stattfindenden Quartettübungen gebildet hatte und sich allmälig so erweiterte, daß immer größere Räumlichkeiten zur Aufnahme desselben erforderlich wurden, bis er sich endlich im Jahre 1820, in Ermangelung eines ausreichenden Locals, ganz auflöste. Mit der Zahl der Mitglieder dieses Vereins aber wuchsen mehr und mehr auch die Ziele desselben und aus den einfachen Quartetten, oder den durch ein Doppelquartett wiedergegebenen Haydn'schen Symphonien, entwickelten sich Aufführungen Mozart'scher und Beethoven'scher Symphonien, wie anderer hervorragender zeitgenössischer Werke.

Mittlerweile war die Stellung im Schulhause des Vaters

dem strebenden Künstlergeist des Sohnes mehr und mehr zu einer unerträglichen geworden; und so, nach drei Jahre langer Qual schwerster Selbstverleugnung, dieses fortgesetzten Kampfes gegen die Bedürfnisse seiner Natur müde, befestigte sich in ihm endlich der Entschluß, sich demselben für immerdar zu entziehen. Er bewarb sich zu dem Ende um die Lehrerstelle der zu jener Zeit in's Leben tretenden Musikschule zu Laibach, und unterstützte sein Gesuch durch Beifügung der Zeugnisse Salieri's und anderer Autoritäten. Aber trotzdem daß Jene seine Befähigung in das günstigste Licht stellten, blieben seine Hoffnungen unerfüllt, und ein Anderer ward statt seiner zu jenem Amte berufen. Nichtsdestoweniger kam ihm von anderer Seite die ersehnte Befreiung aus der trübseligen Existenz im Vaterhause. Ein neugewonnener Freund, Franz von Schober (später großherzoglich-weimarscher Legationsrath), erkannte die Nothwendigkeit, ihn seiner bisherigen Lage zu entreißen und bot ihm in seinem eigenen Hause eine gastliche Zufluchtsstätte. Nachdem endlich der Vater, wie es scheint widerstrebend nur, seine Einwilligung zur Entlassung des Sohnes ertheilt hatte, siedelte dieser in der That zu Schober über, um fortan bei ihm, mit geringen Unterbrechungen nur, bleibendes Quartier zu finden.

Nicht aber mit der Gewähr einer äußeren Existenz allein ließ Schober sich dem Freunde gegenüber genügen; er führte ihn auch in jenem Kreise junger, strebender Männer ein, der seine eigene vertraute Umgebung bildete und als dessen hervorragendste Elemente die Maler Moritz von Schwind, Kupelwieser und Ludwig Schnorr von Karolsfeld, die Dichter Mayrhofer, Bauernfeld und von Feuchtersleben, und die Musiker Franz Lachner und Hüttenbrenner zu nennen sind. Inmitten dieses Kreises lebensfroher Freunde und Genossen feierte Schubert seine heitersten Stunden. Der gemeinsame Ideenaustausch, auch auf seiner Kunst

entlegenen Gebieten, that ihm wohl und wirkte anregend und befruchtend auf Geist und Gemüth. Zu alledem eröffnete sich ihm kurz nach seinem Bekanntwerden mit Schober noch der genußvolle Verkehr mit einem Kunstgenossen, dem es bestimmt war, den bedeutsamsten Antheil an seiner künstlerischen Entwickelung zu gewinnen, und dem, neben den älteren Freunden Schober und Mayrhofer, der Platz als dritter in dem engeren Bunde gebührt, der sich um Schubert bildete. Wie durch jene Beiden, die Dichter vieler seiner schönsten Lieder, die Poesie repräsentirt erscheint, so fand die Tonkunst in Michael Vogl, dem gefeierten Sänger und ersten Bariton des Hofoperntheaters, einen genialen Vertreter. Er bemächtigte sich alsbald der Schätze, die, zu jener Zeit noch unerkannt, in Schubert's Liedern verborgen lagen, und versenkte sich mit begeisterter Hingebung in das Studium derselben. Von Allen, die ihn jemals hörten, wie von Franz selbst als der erste und ausgezeichnetste Interpret seiner Lieder betrachtet, galt sein Vortrag derselben als ein so mustergültiger, daß verschiedene zur Steigerung des Effectes von ihm angebrachte Verzierungen sogar in den Druck übergingen, sodaß es in unsern Tagen erst einer erneuten Revision bedurfte, um die ursprüngliche Lesart wieder herzustellen. Schubert selbst schreibt einmal: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes." Und in Wahrheit, die Geschichte der Musik dürfte nicht reich sein an Beispielen eines künstlerischen Bündnisses, dem gleiche herrliche Früchte entsprangen. Untrennbar ist hinfort der Name Vogl's mit Schubert's Lied verwachsen; denn nicht nur, daß es ihm beschieden war, durch seinen Vortrag des Erlkönigs namentlich, dem jungen, wenig bekannten Tonsetzer zuerst die Bahn unvergänglichen Ruhms zu eröffnen: in vielgestaltiger Weise auch

offenbarte sich der Einfluß des um nahezu dreißig Jahre älteren, wissenschaftlich gebildeten Mannes auf den jugendlichen Freund. Mehr künstlerischer als innerlicher gemüthlicher Art freilich zeigte sich das Verhältniß, das sie verband, und mehr als Protector, denn als gleichberechtigter Freund stellte sich der Sänger dem Componisten gegenüber; doch scheint es, daß Beide, nichts Weiteres begehrend, sich gern daran genügen ließen. Gewiß ist, daß der Letztere es nicht verschmähte, von dem Ersteren Rath und Belehrung zu empfangen. Wie Vogl im Gesang das Dramatische zum Hauptfactor erhob und nach dem Urtheil competenter Zeitgenossen „in der Darstellung des Charakteristischen, wie in der künstlerischen Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit" seine eigentliche Stärke entwickelte, so darf es auch zum Theil wenigstens als sein Verdienst betrachtet werden, wenn das charakteristische, dramatische Element in Schubert's Liedern in ungleich höherem Grade zur Geltung gebracht erscheint, als in denjenigen seiner Vorgänger. Auch bei der Wahl der zu componirenden Gedichte pflegte er ihn nicht selten zu leiten und seine Begeisterung zu erwecken, indem er ihm dieselben mit dem ihm eigenen hinreißenden Ausdruck vordeclamirte. Verharrte nun Schubert zunächst wol auf Anregung des Freundes dauernd und mit Vorliebe in der Pflege des Liedes, so folgte er hierbei nicht minder einem innersten Naturgebot. Sein eigentlichster Inhalt culminirte eben in lyrischen Gaben, ja seine kunstgeschichtliche Mission wies ihn auf die Entwickelung einer Kunstform hin, die in geringerem Grade als ihre Schwestergattungen von der Hand der großen classischen Meister die Weihe der Vollendung empfangen hatte. Die Voraussetzungen zu einem neuen musikalischen Liederfrühling hatten sich mittlerweile erfüllt. Einen Blütenreigen ohne Ende, wie er selbst unsern gegenwärtigen Tagen noch zum Schmuck gereicht, hatte die lyrische Poesie unsres Vaterlandes

im Anschluß an Göthe hervorgezaubert, welcher nur der Wiedergeburt in Tönen zu harren schien. Desgleichen war das geistige und technische Wesen des begleitenden Instrumentes, Dank Beethoven, der dem Clavier bereits seine unsterblichen Sonatendichtungen anvertraut, zur Genüge ausgebildet und geschmeidigt worden, um das gesungene Wort durch den vollen Reichthum der Harmonie und Figuration zu unterstützen. So brauchte Schubert sich nur der vorgefundenen Errungenschaften zu bemächtigen, um die Tonkunst einer neuen Phase der Entwickelung zuzuführen und jene vorzugsweise lyrische Epoche einzuleiten, die sich in Musik wie Poesie bis in die Gegenwart hineinzieht.

Wie nun selbst das instrumentale Schaffen der letzten Jahrzehnte sich als ein vorherrschend lyrisches kennzeichnet, so blieb Schubert auch als Instrumentalcomponist seinem Charakter als Lyriker treu. Mit Gesang und üppiger Klangschöne erfüllte er nicht minder jene complicirteren Formen, da es ihm weniger als unsern Classikern gegeben war, durch die Macht und Gewalt des in ihnen sich verkörpernden Inhaltes zu wirken. Nicht einem Beethoven gleich vermochte er sich in die abgrundreichsten Tiefen des Denkens und Fühlens der Menschenbrust zu versenken und in titanischem Kämpfen und Ringen Stürme heraufzubeschwören und zu stillen. Mehr eine einfache, liedartig in sich beruhende Stimmung vergegenwärtigen uns seine instrumentalen Arbeiten, als verschiedene gegensätzliche Bilder und Ideen, die, einander bekämpfend und sich versöhnend, sich vor unsern Augen zu künstlerischer Einheit entwickeln. Fragen wir zunächst nach den Clavircompositionen Schubert's, so sind gerade sie es, denen die Theilnahme des Publicums, mehr als anderen seiner Werke, bis heute fern geblieben. Nur den kleineren Werken dieses Genres, wie den Impromptus und Momens musicals, den vierhändigen Märschen und Tänzen u. s. w. hat es gelingen

wollen, den Weg aus dem Dunkel der Vergessenheit heraus an's Licht zu finden. Selbst die Gebildeteren unserer Musikfreunde aber ahnen kaum die Existenz jener Reihe großer Phantasien und Sonaten (die ersten fünf entstanden 1817), die das Geschenk desselben Meisters sind; nur Musikschulen nehmen sie vereinzelt in ihr Repertoire auf und in den Concertprogrammen fehlen sie mit geringen Ausnahmen gänzlich. Und doch, in wie reichem Maße verdienen sie es, gekannt zu sein! Man hat vielfach angenommen, daß Schubert's Größe als Liedercomponist dem Erfolg seiner Schöpfungen auf dem Gebiet der Instrumentalmusik Eintrag gethan habe, und in der That scheint es, als ob man sich leichthin damit begnügt hätte, seine Herrschaft auf jenem einen von ihm eroberten Terrain bereitwillig anzuerkennen, und sich damit der Verpflichtung enthoben glaubte, auch den anderen seiner Werke einiges Interesse entgegen zu bringen. Denn woher erklärte sich uns sonst die befremdende Thatsache, daß, während Schubert, der Liedersänger, in Aller Herzen lebt, der Schöpfer einer unserer schönsten Symphonien noch elf Jahre nach seinem Tode als solcher selbst der damaligen musikalischen Metropole Leipzig eine eben erst neuentdeckte Erscheinung war, daß aber heute noch, nach mehr als vierzig Jahren, seine größeren Pianofortewerke, wie schon erwähnt, jenes dunkle, wenig beachtete Dasein fristen? Mag es sein, daß die Letztgenannten vor allem jener plastischen Abrundung der Form entbehren, die des Meisters Liedern eigen, und die wir in dem festgefügten Bau der Sonate zu suchen gewöhnt sind; mag es sein, daß die breiteren Formen seiner Kunst überhaupt ihn häufig zu mehr als nöthiger Breite verleiteten, indem sie ihm die willkommene Gelegenheit boten, den Reichthum seines Phantasie- und Gemüthslebens ungehinderter strömen zu lassen, als in dem knappen Rahmen des Liedes: immerhin ist und bleibt es doch derselbe liedbeschwingte, melodie-

gesegnete Genius, den wir auch in ihnen wiederfinden, und der es nicht vergaß, auch diese seine Tongeschöpfe mit jenen wunderbaren Reizen auszustatten, die er seinen Werken verlieh und an denen selbst der Wandel der Zeit machtlos vorübergeht. Wo nun auch in ihnen das Lied zum Durchbruch gelangt, ist er wiederum am größesten. Darum wenn, wie man sagt, das Adagio der Prüfstein für den Componisten ist, findet sich unter unsern neuern Meistern nur noch Einer, der mit Schubert vereint um den Preis ringen dürfte, als der Nächste neben dem Höchsten zu stehen; jener Eine, der nur seiner selbst vergaß, wenn er Franz Schubert den „Ausgezeichnetsten nach Beethoven" nannte — Robert Schumann. „Wenn," so sagt er, „Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt als in seinen Instrumentalcompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbstständig eben so sehr. Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begegnungen und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubert'sche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte."

Auch in den schon erwähnten Pianofortecompositionen kleinerer Art hat Schubert uns eine Reihe anmuthigster Gaben hinterlassen. Anspruchslose und doch poesiereiche Stimmungsbilder in kleinem Rahmen, dürfen wir in ihnen die Vorbilder suchen, durch welche Mendelssohn und Schumann die Anregung zu ähnlichen Schöpfungen empfingen. Denn unschwer lassen sich in seinen Momens musicals (op. 94 N. II) und mehr noch in den Impromptus (op. 90 N. III) die ersten Anfänge des

Liedes ohne Worte erkennen, das in Mendelssohn seinen eigensten Meister fand; während einzelne kleine Charakterstücke wiederum die von Schumann vertretene Richtung anbahnen. Die einheitliche, abgerundete Form, in Verbindung mit den geringeren Schwierigkeiten, die sie dem Ausführenden darbieten, wol war es, die jenen kleineren Tongebilden des Künstlers so vorzugsweise Eingang im Publicum verschaffte. Vielleicht auch hat das Hereinziehen volksthümlicher Elemente, wie in seinen Tänzen, Märschen und Impromptus, dazu beigetragen, sie selbst volksthümlich werden zu lassen.

Vornehmlich ungarische Volksweisen waren es, die Schubert mit Vorliebe in seine Tondichtungen verwebte, und die, wie durch viele seiner kleinen Compositionen, so auch durch verschiedene Sätze seiner Sonaten und Symphonien hindurchklingen. Ein längerer und wiederholter Aufenthalt in Zelécz, einem in Ungarn gelegenen Gute des Grafen Esterhazy, bot ihm die Anregung dazu dar. Während er nämlich, mit der dem Genie so natürlichen Abneigung vor jeglichem Zwang, jedes Anerbieten, Musikunterricht zu ertheilen, beharrlich von sich wies, gewann der Vorschlag des Grafen Esterhazy, als Musiklehrer in seine Familie einzutreten, alsbald seine Zustimmung. Er begleitete als solcher die gräfliche Familie im Sommer 1818 zum ersten Male nach Zelécz, um den begonnenen Unterricht während des Winteraufenthaltes derselben in Wien fortzusetzen, und eben auf diese seine nahe Verbindung mit den Esterhazy's scheinen sich das Glück und der Sonnenschein seines Lebens recht eigentlich concentrirt zu haben. Hier, inmitten eines musikalisch reichbefähigten Familienkreises, genoß er die im Uebrigen leider nur selten empfundene Genugthuung, sich und sein Genie in seiner vollen Bedeutung erkannt und gewürdigt zu sehen. Wie er der Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen

desselben geworden, so ward er auch alsbald der Liebling Aller, und aus dem Verhältnisse des Lehrers entwickelte sich dasjenige eines Freundes, das bis zu dem frühen Hingange des Meisters ungetrübt fortwährte. Aber noch ein anderes Band sollte ihn diesem Hause verknüpfen: es war ihm auch beschieden, inmitten desselben das Ideal zu finden, das ihm fortan Herz und Seele erfüllte. Die jüngste Tochter des Hauses, Comtesse Caroline, war es, die jene tiefe und feurige Neigung in ihm entzündete, die ihn bis zur letzten Stunde seines Lebens als die einzig unwandelbare begleitet hat. Freilich blieb ihm das Glück der Erwiderung derselben versagt, und sie, die das Feuer in der erregbaren Künstlerseele entfacht, ahnte wol kaum die ganze Gewalt desselben. Wenigstens störte kein Bekenntniß seiner Leidenschaft das ruhige Gleichmaß ihrer freundschaftlichen und künstlerischen Hochachtung seiner, und wer mag sagen, ob ihr nicht vielleicht auch die volle Bedeutung jenes eines Wortes verborgen blieb, das ihm einmal entschlüpfte, als sie ihm scherzhaft vorwarf, daß er ihr nicht ein einziges seiner Werke gewidmet habe, jenes: „Wozu denn, Ihnen ist ja ohnehin Alles gewidmet!“

Bekannt ist, daß eine der schönsten Compositionen des Künstlers, die vierhändige Phantasie in F-moll (op. 103) Carolinens Namen trägt. Mag es nun in der That sein, was sich den Forschungen Heinrich von Kreisle's, Schubert's Biographen ergeben (dessen Angaben wir im Uebrigen getreulich folgen), daß jene Widmung nicht von ihm selber, sondern erst nach dem Tode des Componisten, von seinen Verlegern herrührt: das Gedächtniß an sie, die er liebte, bleibt doch für alle Zukunft mit dem Gedächtniß des Meisters und einer seiner poesievollsten Schöpfungen verbunden.

Daß der Landaufenthalt in Zelécz auch in künstlerischer

Beziehung nicht ohne fruchtbare Wirkung vorüber ging, scheint bei der Productivität Schubert's nur zu natürlich. Zwei- und vierhändige Clavierstücke, besonders Märsche, Sonaten und Variationen, auch Lieder und mehrstimmige Gesänge, entstanden zu dieser Zeit und zeugen von dem nimmer rastenden Gestaltungsdrang seiner Seele. Daneben versäumte er es nicht, dem Volke, in dessen Mitte er lebte, jene wundersamen Melodien abzulauschen, die daselbst ihre Heimat haben, und deren melancholische Poesie einen so fremdartigen Zauber in sich birgt. Er schrieb sich dieselben, gleich nachdem er sie gehört hatte, auf und überließ es seinem Genius, sie gelegentlich zu künstlerischen Gebilden zu gestalten. So erscheint das Divertissement à la hongroise (op. 54) als ein reizendes Souvenir jener glücklichen Sommertage. Weisen, die er von einer Magd in der Küche singen hörte, bilden die Themen, aus denen seine Meisterhand dies Gemälde von eben so poetischer als wahrhaft nationaler Färbung schuf. Und noch verschiedene andere Tonwerke des Künstlers sind mit der Erinnerung an Zelécz verknüpft. So entstanden bei einem zweiten längeren Sommeraufenthalt daselbst im Jahre 1824 das große Duo für Pianoforte (op. 140), vierhändige Variationen (op. 35) und vor allem das Quartett „Gebet vor der Schlacht", das lange Jahre hindurch das ausschließliche Eigenthum der Familie Esterhazy blieb und erst spät (als op. 135) der Veröffentlichung überlassen ward. Schubert schrieb dasselbe auf den Wunsch der Gräfin, die ihn eines Morgens aufforderte, das betreffende Gedicht von de la Motte Fouqué für ihr Hausquartett in Musik zu setzen. Zehn Stunden später, am Abend desselben Tages bereits, ward die vollendete, umfangreiche Composition zur Freude Aller am Clavier durchgesungen. Mit Hülfe eines nahen Freundes des Hauses, Baron von Schönstein, bildete die

Familie nämlich ein vollstimmiges Quartett, bei dem auch Caroline, welche eine angenehme Altstimme besaß und daneben eine vorzügliche Pianistin war, häufig mitwirkte.

Auch zu Carl von Schönstein trat Schubert bald in ein näheres Verhältniß und fand in ihm nicht nur einen enthusiastischen Verehrer, sondern zugleich einen so geistvollen Interpreten seiner Lieder, daß man ihn als solchen sogar Vogl zur Seite stellen durfte. Er ließ es sich angelegen sein, die Gesänge seines Freundes zuerst in jene höheren und höchsten Kreise der Kaiserstadt einzuführen, in denen er selber heimisch war, und noch im Jahre 1838, als Franz Liszt daselbst Gelegenheit hatte, ihn zu hören, bekannte sich dieser von seinem Vortrag der Lieder Schubert's, „dieses poetischsten aller Musiker", bis „zu Thränen gerührt". Die Richtung der beiden Sängerfreunde des Meisters zeigte sich im übrigen, ihren Individualitäten entsprechend, als eine verschiedene. Während Vogl sich mit Vorliebe den dramatischer gehaltenen Gesängen zuwandte, neigte sich Schönstein mehr zu den rein lyrischen, und so wurden die „Winterreise" und Aehnliches das Terrain, auf dem der Erstere, die ihm auch gewidmeten „Müllerlieder" dagegen dasjenige, auf dem der Andere seine eigentlichsten Triumphe feierte.

Die künstlerischen Ergebnisse des Jahres 1818 weisen außer den bereits erwähnten noch eine Reihe anderer Compositionen auf, als deren hervorragendste zu bezeichnen sind: mehrere geistliche Lieder, drei Sonette von Petrarca und die Forelle für Gesang; die ersten Walzer op. 9 (mit dem bekannten Trauer- oder Sehnsuchtswalzer, der lange Zeit hindurch irrthümlich Beethoven zugeschrieben wurde), und die vierhändigen Variationen op. 10 für Clavier, sowie endlich und hauptsächlich die Symphonie in C, die, als sechste der von Schubert vollendeten Symphonien, jener letzten und großartigsten

vorausging, mit der sein Genius uns noch kurz vor seinem Abschied aus diesem Leben beschenkte. In weiteren Kreisen bekannt geworden ist auch diese sechste Symphonie eben so wenig als ihre Vorgänger. Nur in Wien hat sie kurz nach dem Tode des Meisters und in neuerer Zeit fragmentarisch einige wenige Aufführungen erlebt.

Im Sommer des nächstfolgenden Jahres fand Schubert sich zum ersten Mal im Leben den überwältigenden Eindrücken hingegeben, mit denen sich ihm die Schönheiten der Gebirgswelt seines Vaterlandes aufthaten. In Gemeinschaft mit Vogl verbrachte er mehrere Monate des Genusses in Linz, Salzburg und Steyr und knüpfte vor allem an letzterem Orte, der Heimatsstätte Mayrhofer's und Vogl's, freundschaftliche Verbindungen an, die sich bei einem später wiederholten Aufenthalt fortsetzten und befestigten. Auch seine Schaffenslust ruhte inzwischen nicht und suchte sich durch Erzeugung des Clavierquintetts (über die Forelle, op. 114) und verschiedener Gelegenheitscompositionen für mehrstimmigen Gesang genug zu thun.

Um diese Zeit endlich ward dem unermüdlich Spendenden die Freude zu Theil, eines seiner Lieder vor die Oeffentlichkeit gebracht zu sehen. „Schäfers Klagelied" war das erste, welches den Namen des Componisten auf dem Programm eines öffentlichen Concerts nannte, und, von dem Opernsänger Jäger vorgetragen, ihn den Beifall der Hörer in reichem Maße ernten ließ. Dagegen mißglückte ein anderer Versuch des Künstlers, sich aus der bisherigen Dunkelheit seines Daseins hervor an's Sonnenlicht zu wagen, leider gänzlich: die Uebersendung eines Heftes von Compositionen Goethe'scher Lieder an den Dichterfürsten selbst blieb völlig unbeachtet. Von Zelter'schen und Reichard'schen Einflüssen befangen, verhielt sich Goethe dem genialen Interpreten seiner Dichtungen gegenüber fremd und

ablehnend, und nur der hinreißenden Vortragsgewalt einer Schröder-Devrient gelang es, ihm später, noch kurz vor seinem Hingange, die bisher unerkannt gebliebene Schönheit des Schubert'schen Erlkönigs zu erschließen. Nichtsdestoweniger gehört die musikalische Umdichtung Goethe'scher Gesänge (wir besitzen deren mehr als ein halbes Hundert) zu Schubert's unsterblichsten Meisterthaten. „Rastlose Liebe", Mignon's „So laßt mich scheinen" (op. 62), Gretchen am Spinnrade, Wandrer's Nachtlied, Suleika werden immerdar zu den Mustergebilden lyrischer Tonpoesie zählen.

Nur vorübergehend leider schien es, als wolle sich das Geschick des Künstlers endlich lichter und lächelnder gestalten. Zwar ward ihm durch Vogl's Vermittelung von der Direction der kaiserlichen Oper der Auftrag, eine aus dem Französischen übersetzte Posse „die Zwillinge" in Musik zu setzen, und bereits im Juni 1820 ging dieselbe zum ersten Male über die Bühne des Kärnthnerthortheaters. Aber obgleich die Aufführung eine befriedigende war und besonders Vogl sein Möglichstes that, die ihm übertragene Hauptrolle zur Geltung zu bringen, obgleich die Musik selbst so ansprach, daß man am Schluß unter Beifallsbezeugungen den Componisten zu sehen verlangte, erlebte sie doch nur sechs Vorstellungen, um dann für immer vom Repertoire zu verschwinden. Nicht besser erging es dem Melodrama „die Zauberharfe", das im August desselben Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung gelangte. Dessenungeachtet zählte Schubert selbst die Composition zu den gelungnen seiner Arbeiten, auch gehört eine Nummer derselben, unter dem irrthümlichen Namen der Rosamunden-Ouvertüre (op. 26), noch heute zu den bekannteren und beliebteren Werken des Meisters. Der Spruch der Kritik lautete der neuen Erscheinung gegenüber dahin, daß man das Talent des jungen

Tonsetzers nicht verkenne, rügte indeß gleichzeitig die Mängel der technischen Anordnung im Ganzen, wie die „grellen Harmoniefolgen" und das „fortwährende Moduliren" im Einzelnen, welches „zu keiner Ruhe kommen lasse."

Neben einer dritten dramatischen Arbeit, der unvollendet gebliebenen Oper Sakontala, und verschiedenen kleineren Werken — den Antiphonen zur Palmenweihe, dem 23. Psalm für vier Frauenstimmen (für die Schwestern Fröhlich), dem Gesang der Geister über den Wassern, der C-dur-Phantasie (über den Wandrer, op. 15) und einer Anzahl Lieder — war noch eine andere umfangreiche Schöpfung die bedeutungsvolle Frucht dieses Jahres: das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung." Ein seltsames Geheimniß waltet über der Entstehung desselben. Es scheint als habe Schubert, selbst seinen vertrautesten Freunden gegenüber, ein undurchdringliches Schweigen über ein Werk bewahrt, das dem tiefinnersten Bedürfniß seiner Seele entsprang, und dem er sich nur in den geweihtesten Momenten seines Schaffens hingegeben. Selbst Franz von Schober ahnte wenig oder nichts von der Existenz eines solchen, und nur dem unermüdlichen Forschereifer Heinrich von Kreisle's, des um Schubert's Gedächtniß hochverdienten Mannes, gelang es vor wenigen Jahren, die auseinandergerissene und in den verschiedensten Händen befindliche Partitur durch Zufall zu entdecken und, bis auf einen geringen fehlenden Rest, wieder zusammen zu finden.

Eine Dichtung Niemeyer's ist der Composition zu Grunde gelegt. Sie umfaßt drei Theile, oder „Handlungen", wie Schubert sie bezeichnet, deren zwei uns jetzt beinahe vollständig überkommen sind, während über die Existenz einer dritten jeglicher Nachweis mangelt. Arien, Chöre und Recitative bilden die einzelnen Bestandtheile derselben, doch erscheint vor allem

den letzteren eine ungewöhnlich hervorragende Stelle eingeräumt und damit eine hohe dramatische Vollendung der Declamation und Individualisirung erzielt. Laut einer Bemerkung auf der Originalpartitur, im Februar 1820 geschrieben, lag das wunderbare Werk dreiundvierzig Jahre lang im Dunkel begraben, bis es endlich in Wien zur ersten Aufführung gelangte.

Einigermaßen günstiger gestalteten sich die Verhältnisse des Künstlers, als ihm das Jahr 1821 zwei um das Musikleben Wien's verdiente Kunstfreunde: Dr. von Sonnleithner, Vater und Sohn, zuführte. Emsig um seinen Ruhm geschäftig, brachten sie nicht allein bei den in ihrem Hause regelmäßig stattfindenden musikalischen Aufführungen des öfteren seine Werke zu Gehör, sie sorgten gleichzeitig dafür, daß eine Anzahl seiner Lieder endlich durch den Druck den Weg an die Oeffentlichkeit fand. Nachdem verschiedene Versuche, denselben einen Verleger zu gewinnen, gescheitert waren, veranstalteten sie eine Herausgabe des Erlkönigs auf eigene Kosten. In einer ihrer musikalischen Gesellschaften subscribirte man auf Anregung des Dr. von Sonnleithner sofort auf die ersten hundert Exemplare und ermöglichte hierdurch das Erscheinen eines zweiten Heftes. Zwölf Hefte wurden auf diese Weise für eigene Rechnung gestochen und Diabelli in Commission gegeben; der Erlös derselben aber reichte, sammt dem Ertrag der Dedicationen hin, die Lage des Componisten nicht unerheblich zu verbessern.

Im Februar 1821 erschien der Erlkönig im Druck. Wenige Wochen vorher, im Januar, war er von Gymnich, einem bewährten Dilettanten, zum ersten Mal in einem öffentlichen Concert gesungen worden; am 7. März aber brachte ihn Vogl in einer im Kärnthnerthortheater stattfindenden Academie mit jenem großartig durchschlagenden Erfolg zum Vortrag, der

seine sofortige allgemeine Verbreitung bewirkte. Er mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, während von zwei anderen Compositionen des Meisters, die gleichzeitig auf dem Programm standen, nur „das Dörfchen", ein Männerquartett, gefiel, der „Chor der Geister über den Wassern" aber, zu Schubert's nicht geringem Verdruß, ohne allen Eindruck auf die Zuhörer blieb. Fortan fanden der Erlkönig und die übrigen im Druck veröffentlichten Lieder reißenden Absatz. Die Auflage war bald vergriffen und die Verleger, die zuvor die Annahme derselben, selbst ohne alles Honorar, verweigert hatten, zeigten sich jetzt willfährig. Auch andere Werke des mit einem Male berühmt gewordenen jungen Tonsetzers tauchten nun im Concertsaal auf. Ein trefflicher Begleiter seiner Lieder, gab er selbst dem größeren Publicum zuweilen Gelegenheit ihn zu hören; denn wenn auch kein Virtuos im modernen Sinn, war er doch auch am Pianoforte ein vielbewunderter Künstler, vor allem so bald es der Reproduction seiner eigenen Schöpfungen galt. So hat namentlich der Vortrag seiner Sonaten ihn Allen, die ihn vernommen, unvergeßlich gemacht. Man rühmt in gleichem Maße die Vollendung der Technik wie des Ausdrucks bei Wiedergabe derselben, die nicht eben geringe Kräfte beanspruchen. Nur von der C-dur-Phantasie (op. 15) wird uns berichtet, er habe sie nicht vollständig zu bewältigen vermocht, sodaß, als er sie einmal im Freundeskreis spielte, er im letzten Satz stecken geblieben und mit den Worten aufgesprungen sei: „Das Zeug soll der Teufel spielen!"

Es war eine natürliche Folge, daß der zunehmende Ruhm des Künstlers die Aufmerksamkeit der Gesellschaft mehr und mehr auch auf seine Person lenkte. Die verschiedensten Kreise seiner Vaterstadt thaten sich ihm gastlich auf; doch zog sein einfacher, ungebundener Sinn dem Glanze der großen

Welt den Verkehr in jener schlichteren Sphäre vor, der er selbst durch Geburt und Erziehung angehörte. Jeglichem Zwange abhold und von Natur schüchtern und ungelenk, erschien er nur selten als Gast vornehmer Häuser, in denen man zumeist nur den Künstler in ihm ehrte. „Als — so erzählt Kreisle („Franz Schubert." Wien 1865) — in dem Hause der Fürstin Kinsky vor einer Gesellschaft mehrere seiner Lieder gesungen worden waren, ohne daß sich Jemand um ihn bekümmert hatte, und die Hausfrau endlich selbst zu ihm hintrat, um ihm einige schöne Worte zu sagen und gleichsam das Benehmen der Gäste zu entschuldigen, antwortete er der Fürstin, sie möge sich nicht bemühen, er sei das schon gewohnt und fühle sich so weniger genirt." Dagegen sah man ihn häufig in jenen Familien- und Freundeskreisen, wo er sich frei und unbeengt fühlte und wo man auch den Menschen in ihm schätzte und liebte. Dann gab er sich treuherzig und offen, heiter und gesprächig und auch an Witz fehlte es ihm nicht, wenngleich er den Ausdruck lauter Fröhlichkeit nicht kannte. Der jugendlichen Genossenschaft, die sich um ihn und Franz von Schober bildete, ward bereits gedacht. Die geselligen Zusammenkünfte derselben fanden ihren eigentlichen Schwerpunkt in den sogenannten „Schubertiaden," die besonders dem Vortrag seiner neuen Compositionen gewidmet waren, und bald in Wien, bald auch anderwärts, wie in Linz, St. Pölten, Schloß Ochsenburg und Atzenbruck begangen wurden. An letzterem Orte, den ein Onkel Schubert's bewohnte, ward von diesem alljährlich ein dreitägiges Festgelage veranstaltet, und Schubert hat, in dankbarer Erinnerung jener frohen Tage, dieselben durch seine „Atzenbrucker Tänze" unsterblich gemacht.

Die künstlerische Thätigkeit Schubert's umfaßt im Jahre 1821 als Wesentlichstes: die Skizze einer Symphonie in

E-dur, sowie den größten Theil jener in wunderbarer Fülle entstandenen Tänze, die er bei Gelegenheit zu improvisiren und, dafern sie ihm dessen werth erschienen, aufzuschreiben pflegte. Daneben noch eine Reihe von Liedern und zwei Musikstücke, welche er auf Wunsch der Operndirection als Einlage in Herold's Oper: „das Zauberglöckchen", componirte. Endlich fällt in die Herbstmonate desselben Jahres auch der Beginn der Oper „Alfonso und Estrella", deren Textbuch Franz von Schober verfaßte. Beide Freunde zogen sich zum Behuf ernster Arbeit mehrere Monate lang in die Stille der niederösterreichischen Berge zurück und verlebten im Hause von Schober's Onkel, des Bischofs von Dankesreithner, — bald auf dessen Besitzthum Schloß Ochsenburg, bald in dem nahegelegenen St. Pölten verweilend — eine glückliche Zeit gemeinsamen Genusses und gemeinsamer Thätigkeit. Schubert producirte mit der ihm eigenen erstaunlichen Leichtigkeit, und aus dem Zauberborn seiner Phantasie strömten ihm Melodien über Melodien zu, so daß, als er nach Verlauf jener Wochen in die Stadt zurückkehrte, er zwei Acte seiner Oper vollendet mit sich heimbringen konnte. Im Februar 1822 ward auch der dritte und letzte Act beendet, und seine und seiner Freunde Bemühungen waren fortan darauf gerichtet, die Oper in Wien oder andern Orts zur Aufführung zu bringen. Leider erwies sich das Glück ihren Bestrebungen nicht günstig. „Die Freunde und Genossen", — erklärt uns Bauernfeld — „in deren Mitte Schubert am liebsten weilte, waren wenig in der Lage, ihm thatkräftig unter die Arme zu greifen; in höhere Kreise sich zu drängen und Gönner zu suchen, die ihn empor zu heben vermöchten dazu fehlte ihm Neigung und Geschick. Kein Wunder also, daß er es weder zu einer Anstellung brachte noch irgend eine seiner Opern zur Aufführung gelangte." Die von Rossini zu jener

Zeit fast ausschließlich beherrschten Bühnen verschlossen sich demnach hartnäckig dem Werke des deutschen Meisters. Die Hoffnung, dasselbe in Berlin mit Hülfe von Anna Milder-Hauptmann, der gefeierten, dem Componisten von Wien her befreundeten Sängerin, auf's Repertoire gebracht zu sehen, scheiterte, ebenso wie ein Versuch Carl Maria von Weber's in Dresden; in Wien aber zeigte man sich wol zu verschiedenen Malen nicht abgeneigt, that jedoch in Wahrheit nichts, um die Sache zu fördern. Erst den Bestrebungen Franz Liszt's gelang es nach Jahrzehnten, Alfonso und Estrella im Juni 1854 auf die Weimarer Bühne zu bringen. Er wußte das Geburtsfest des Großherzogs nicht würdiger zu feiern, als durch den Act der Pietät gegen den heimgegangenen Meister, an dem die Mitwelt sich so vieler Sünden schuldig gemacht hatte. Indessen blieb jene eine Aufführung der Oper auch die einzige, die sie bisher erlebt. Nicht eben eines günstigen Erfolgs durfte sie sich rühmen, und in der That entspricht sie wenig unseren heutigen Anforderungen an ein musikalisches Drama. Lyrisch im Einzelnen wie im Ganzen angelegt, fehlt ihr, trotz verschiedentlicher dramatischer Situationen, doch der eigentliche dramatische Zug, die Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die allein die dramatische Wirkung bedingt. Mehr aus einzelnen Momenten und Scenen reiht sie sich zusammen, als daß sie sich als ein vollendetes Ganze organisch aufbaute. Schubert war keine architectonisch befähigte Natur. Das rechte Maß, der strenge Formensinn, das berechnende Verwenden der künstlerischen Mittel war ihm nicht gegeben. Er spendete aus dem Ueberfluß, und wie er aus dem Unbegrenzten schöpfte, so fügten sich auch seine Gestaltungen nur ungern bestimmten Grenzen und Schranken.

Ein besonderes Interesse verleiht der in Rede stehenden Oper noch der Umstand, daß sie die Veranlassung zu einer

unerquicklichen Begegnung zwischen Schubert und Carl Maria von Weber ward. Als Letzterer nämlich zur Aufführung seiner Euryanthe 1823 nach Wien gekommen war, wohnte auch Schubert derselben bei. Ein absprechendes Urtheil, das er darüber gefällt, kam dem Componisten zu Ohren und veranlaßte diesen zu der Aeußerung: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurtheilt!“ Schubert nahm hierauf seine Partitur zu Alfonso und Estrella unter den Arm und begab sich mit ihr zu Weber. Dieser ging sie durch, und nachdem er noch einmal auf Schubert's Urtheil über seine Oper die Rede gelenkt, sagte er in gereizter Stimmung, in der Meinung ein Erstlingswerk vor sich zu haben: „Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.“ Doch trennten sich ungeachtet dessen die beiden großen Künstler nicht als Feinde und Weber selbst hat durch seine später bethätigte Theilnahme an jener Oper das ihr angethane Unrecht wieder zu sühnen gesucht.

Im Uebrigen war es Franz Schubert leider nicht vergönnt, mit den großen Kunstgenossen seiner Zeit in nähere Verbindung zu treten. Selbst zu Beethoven nicht, der doch dreißig Jahre dieselbe Luft mit ihm athmete. Denn wenn auch über der Natur des Verkehrs Beider ein, wie es scheint, unenthüllbares Dunkel schwebt — das Eine doch wissen wir, daß von einem näheren Verhältniß zwischen ihnen nicht die Rede gewesen sein kann. Gewiß ist, daß Schubert die im Jahre 1822 erschienenen Variationen, op. 10, Beethoven widmete. Ob er aber, wie Schindler erzählt, dieselben dem großen Meister persönlich überbracht und vor der wunderbaren Erscheinung dessen völlig verwirrt und fassungslos gestanden; oder ob, nach anderer Angabe, er in Beethoven's Abwesenheit das Heft an seiner Thüre abgegeben habe, läßt sich heute nicht mehr ent

scheiden. Ersichtlich bleibt nur, daß der in sich selbst vertiefte ältere Meister von dem bescheideneren Schaffen des jüngeren nur wenig oder keine Notiz genommen. Erst in den letzten Lebenstagen Beethoven's unternahm es Schindler, ihn mit einem Theile der Lieder Schubert's bekannt zu machen. „Mehrere Tage hindurch," so schreibt Schindler, „konnte er sich gar nicht davon trennen und stundenlang verweilte er täglich bei „Iphigenie", „Grenzen der Menschheit", „Allmacht", „junge Nonne", „Viola", den „Müllerliedern" und andern mehr. Mit freudiger Begeisterung rief er wiederholt aus: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!" In höchste Verwunderung versetzte es ihn, als Schindler ihm sagte, daß mehr denn fünfhundert solcher Lieder bereits geschrieben seien, und er erschöpfte sich im Lob der originellen Bearbeitung und des dramatisch Wirkungsvollen vieler derselben. Auch seine Opern und Clavierwerke verlangte er nun zu sehen; doch nahm seine Krankheit bereits in solchem Maße zu, daß dieser Wunsch unbefriedigt bleiben mußte. Er sprach noch viel von Schubert und bedauerte, ihn nicht schon früher kennen gelernt zu haben, von dem er prophezeite: „daß er noch viel Aufsehen in der Welt machen werde." Auch wird erzählt, daß er die sieben Rellstab'schen Lieder, die jetzt den „Schwanengesang" zieren, aber ursprünglich ihm selbst vom Verfasser zur Composition übergeben worden waren, mit eigenhändig hinzugefügten Bleistiftzeichen an Schubert sandte, da er sich selbst zu krank fühlte, die Arbeit zu vollenden.

Noch wenige Tage vor Beethoven's Tod erschien Schubert in Begleitung zweier Freunde in dem einsamen Krankenzimmer. Sie umstanden schweigend das Sterbelager des Meisters, und Beethoven, dem man ihre Namen genannt hatte, fixirte sie unbeweglichen Auges, und seine Hand erhob sich zu einigen ihnen

unverständlichen Zeichen. Auf's Tiefste erschüttert schied Schubert von dem Anblick dessen, zu dem er allezeit als zu seinem höchsten Ideal emporgeschaut hatte und dem er wenige Tage später das letzte Geleite gab. Als er mit seinen Freunden Lachner und Randhartinger vom Begräbniß zurückkehrte, füllte er die Gläser und leerte das erste auf das Gedächtniß des Heimgegangenen, das zweite auf den, der ihm zunächst folgen würde. Er feierte so sein eigenes Gedächtniß. Noch ehe sich ein zweites Jahr vollendete, ruhte er selber zur Seite der geweihten Gruft.

Wenn wir immer und immer wieder hervorheben müssen, wie viel das äußere Leben Schubert schuldig geblieben, so dürfen wir unsern Blick doch auch nicht davor verschließen, daß er gar manches ungeschehen ließ, was zur Verbesserung seiner Lage hätte dienen können. So ließ er die, sich ihm durch die Protection des Grafen Dietrichstein darbietende, günstige Gelegenheit, in die Organistenstelle der kaiserlichen Hofcapelle einzutreten, unberücksichtigt, allein um des ihm innewohnenden Bedürfnisses willen nach unumschränktestem Freiheitsgenuß. Alle Art mechanischer Arbeit war ihm zur Last; jegliches Band drückte und hemmte ihn bei seiner nicht eben geregelten Lebensweise, und selbst bei gelegentlichen Musikproben vermochte er es nicht über sich, mit der nöthigen Pünktlichkeit zu erscheinen. Gänzlich unbegabt in jeder Art praktischer Geschäftsführung, verstand er es auch seinen Verlegern gegenüber nicht, seinen Vortheil wahrzunehmen, und die günstigen Aussichten, die ihm der glänzende Erfolg seiner Lieder eröffnete, blieben zumeist durch seine eigene Schuld unerfüllt. Während er nämlich alle Verlagsangelegenheiten sonst der thätigen Fürsorge seiner Freunde zu überlassen pflegte, ließ er sich unbedachtsamer Weise von Diabelli verleiten, das Eigenthumsrecht für die ersten zwölf

Hefte für den Preis von 800 Gulden an diesen zu veräußern; — eine Summe, deren Unverhältnißmäßigkeit die einfache Constatirung der Thatsache in ein grelles Licht stellt, daß die Verlagshandlung an einem einzigen dieser Lieder, dem „Wanderer", bis zum Jahre 1861 nicht weniger als 27000 fl. verdient hat.

Von hervorragenden Werken jener Epoche (1822) ist, außer Liedern und mehrstimmigen Gesängen, vornehmlich der Messe in As, als einer der bedeutendsten Kirchencompositionen des Künstlers, wie der unvollendet gebliebenen Symphonie in H-moll zu gedenken. Aus zwei vollständigen Sätzen und einem blos skizzirten Scherzo bestehend, lag die letztere mehr denn drei Jahrzehnte im Besitz Anselm Hüttenbrenner's in Gratz verborgen, und vor wenigen Jahren erst erlangte Herbeck in Wien von dem Eigenthümer die Erlaubniß, sie in Wien zur Aufführung zu bringen. Seitdem ward den Musikfreunden auch anderwärts Gelegenheit gegeben, sie zu hören und in ihr ein echt Schubert'sches Werk voll Anmuth und Melodienzauber, wenn auch nicht von jener Höhe der Vollendung kennen zu lernen, wie sie uns in der geschlossenen Form der C-dur-Symphonie entgegentritt.

Das Jahr 1823 zeigt sich wiederum als ein mit Früchten besonders reichgesegnetes im kurzen Lebenslaufe unseres Meisters. Wir begegnen darin drei seiner umfänglichsten Schöpfungen: der Musik zur „Rosamunde", der Oper „Fierrabras" und der Operette „der häusliche Krieg". Das erste dieser Werke ward zu einem Drama Helmina von Chezy's geschrieben und kam in Verbindung mit demselben noch im December desselben Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung. Es besteht aus Gesang- und Instrumentalstücken, deren reizvolle Wirkung sich schon beim ersten Hören bewährte. Leider trug die

Dichtung selbst nur geringe Lebensfähigkeit in sich, und so zog ihr baldiges Verschwinden von der Bühne auch dasjenige der Schubert'schen Musik nach sich. Kein glücklicheres Schicksal als den vorhergegangenen dramatischen Schöpfungen unseres Meisters war der zweiten großen Oper „Fierrabras" beschieden. Von der Administration des Hofoperntheaters (in deren Auftrag das Textbuch verfaßt ward) bereits zur Aufführung bestimmt, scheiterte der Plan, als die Administration aufgelöst wurde; spätere Anstrengungen aber, die Oper auf irgend einer Bühne zur Erscheinung gebracht zu sehen, blieben insgesammt resultatlos. Nur in Wiener Concerten sind Bruchstücke daraus wiederholt und beifällig gehört worden, und rühmt man denselben eine höhere dramatische Gipfelung nach, als sie der „Alfonso" gewahren läßt.

Ueber einem kleineren Werke des Meisters nur, der Operette „der häusliche Krieg" oder „die Verschworenen", wie ihr ursprünglicher Name lautete, hat ein freundlicherer Stern gewaltet. Wol ist auch diese anmuthige Schöpfung nicht verschont geblieben vom Geschick so vieler Werke Franz Schubert's; auch sie hat Jahrzehnte hindurch lebendig begraben gelegen. Doch begann die neuere Zeit zum wenigsten, die alte Schuld an ihr zu sühnen, und mehrere der vornehmsten Bühnen unseres Vaterlandes, wie sogar die französische Weltstadt, sahen sie mit Erfolg über ihre Bretter gehen, nachdem der Wiener Musikverein sie im März 1861 im Concertsaal zur ersten Aufführung brachte.

Die Fruchtbarkeit des Künstlers zeigt sich uns wiederum in ihrem glänzendsten Lichte, wenn wir hören, wie er die große Oper „Fierrabras" binnen vier Monaten geschaffen, wie der erste Act derselben nur der beispiellos kurzen Frist von sieben Tagen zur Entstehung bedurfte, wie endlich gleichzeitig mit

jenen drei letztgenannten umfangreichen Werken noch eine Fülle köstlichster Liederblüten emporkeimte. Von mühseligem Aufbauen, von dem was man Arbeit nennt, war eben bei ihm keine Rede. Fertig, „wie ein holdes Wunder" löste sich das Kunstwerk aus seiner Seele. Bei der Ueberfülle seines tondichterischen Vermögens nirgends auf Beschränkung hingewiesen, griff seine Hand fast wahllos nach poetischen Unterlagen und verschwendete den Segen seiner Töne nicht selten an die werthlosesten Reimereien. Das ist ihm namentlich bei seinen dramatischen Productionen zum Schaden geworden. Aber auch unter seinen Liedern trägt manches das Gepräge zufällig flüchtigen Entstehens; nicht Alles, was er uns gab, ist reif für die Unsterblichkeit. — Von der „schönen Müllerin" wird uns erzählt, wie Schubert in der Wohnung eines abwesenden Freundes einen Band Gedichte fand, der sein Interesse erweckte und den er darum mit sich nach Hause nahm, um andern Tages schon dem erstaunten Freunde, zur Sühne für den begangenen Raub, die Composition der ersten fünf Müllerlieder vorzulegen. Bedenken wir ferner, wie die Mehrzahl der übrigen während einer Krankheit im Spital geschrieben, wie der „Zwerg" inmitten des Gesprächs mit einem Freunde, das „Ständchen" („Horch, horch") im Tumult eines Gasthauses auf das Papier geworfen ward, so erscheint uns Vogl's wunderliche Auffassung des Productionsgenies seines Freundes immerhin etwas weniger belächelnswerth als auf den ersten Blick. Den Beweis dafür, daß Schubert, wie er meinte, „in einem Zustand von clairvoyance, oder sonnambulisme, ohne alle Willkür, durch höhere Gewalt und Eingebung" schöpferisch thätig sei, fand er in der allerdings befremdenden Thatsache, daß er einmal eins seiner eigenen Lieder, das ihm in fremder Abschrift transponirt vorgelegt ward, nicht wieder erkannte, sondern als ein echtes

Wiener Kind ausrief: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?" Ohne Frage eine Erscheinung, die sich uns als einzig in ihrer Art darstellt, auch wenn sie darum der Erklärung auf übernatürlichem Wege nicht bedarf.

Auf eine Periode lebendigsten Aufschwungs und reichsten Blühens nach Innen und Außen folgte zu Anfang des Jahres 1824 ein Zustand tiefster Herabstimmung und Niedergeschlagenheit des Gemüths, wie wir einen solchen nie wieder in Schubert's Leben bemerken. Druck der äußeren Verhältnisse, körperliches Leiden und mannigfach erduldete Täuschungen mögen vereint gewirkt haben, um ihm jene schmerzensvolle Klage auszupressen, mit der er seinem Freunde Kupelwieser im März 1824 „seine Seele ausschüttete". „Denke Dir einen Menschen" so schreibt er, „dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter, statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wol alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram." — Auch die Tagebuchfragmente aus diesem Jahre zeugen von vorwiegend düsterer Stimmung, und es liegt etwas seltsam Ergreifendes in seinen Worten, wenn er schreibt: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen. — Keiner, der den Schmerz des Andern und Keiner, der die Freude des Andern versteht.

Man glaubt immer zu einander zu gehen und man geht nur nebeneinander." Glücklicher Weise bewährte sich die Reise nach Zelécz und der den ganzen Sommer über dauernde Aufenthalt daselbst, in Gemeinschaft mit der Familie des Grafen Esterhazy, als eine wunderthätige Cur für das kranke Gemüth des Künstlers. Die ländliche Stille und Abgeschiedenheit wirkte beruhigend auf seine aufgeregte Stimmung, wenn diese auch fortgesetzt eine ernstere blieb. „Ich suche mir die miserable Wirklichkeit durch meine Phantasie so viel als möglich zu verschönen," schreibt er an seinen Bruder, und in der That läßt selbst jene Zeit innerlichsten Druckes keinen Stillstand in seiner Schöpferkraft erkennen. Das Octett, drei Streichquartette und das schon erwähnte vierhändige Duo, op. 140 (das von Jos. Joachim später instrumentirt und als Symphonie herausgegeben ward), sind neben kleineren Stücken für Gesang und Piano als die hauptsächlichsten Erzeugnisse dieser Periode zu nennen.

Eine viel geringere musikalische Ausbeute läßt das nächstfolgende Jahr (1825) gewahren, und doch welch' ungleich sonnigere Physiognomie zeigte dasselbe für den Meister! Er verbrachte den größten Theil desselben inmitten ungetrübtesten Naturgenusses. Schon der Beginn des Frühjahrs lockte ihn mit Vogl gemeinsam in's Weite hinaus, und so mächtig hielten ihn die Zauber der Gebirgswelt gefesselt, daß er erst im October den Weg in die Heimat zurückfand. Ein glückseliges Wanderleben umschließt jene Sommerzeit. Von Ort zu Ort, von Berg zu Berg, von Thal zu Thal durchzogen die beiden Freunde das ganze Salzkammergut bis zu den Tyroler Bergen, singend und spielend und allenthalben Einkehr haltend, wo sich ihrer Kunst eine befreundete Stätte aufthat. Allerwärts hieß man sie freudig willkommen und ihre künstlerischen Leistungen fanden enthusiastische Bewunderung. In Linz und Steyr hielten

sie eine längere Rast, und alte Bekanntschaften wurden daselbst fröhlich erneuert; aber auch Gmunden, Salzburg und Gastein, „deren Gegenden," wie Schubert schreibt, „die kühnste Phantasie überflügeln," ward ein längerer Besuch zu Theil. An letzterem Orte, wo er mit dem Dichter Pyrker zusammentraf, entstanden die Compositionen zweier Lieder desselben: „Heimweh" und „die Allmacht"; auch die Claviersonate in A-moll (op. 42) ward daselbst vollendet. Schubert trug das Neugeschaffene während seiner Reise wiederholt und mit dankbarster Aufnahme vor; ebenso machten auch die um jene Zeit entstandenen Gesänge aus Walter Scott's „Fräulein am See", wie er selbst schreibt, allenthalben „sehr viel Glück", und vornehmlich die fromme Stimmung des „Ave Maria" schmeichelte sich in Aller Herzen ein.

Von mancherlei trüben Erfahrungen kann dagegen wieder das Jahr 1826 berichten. Dem seiner Natur nur mit Widerstreben abgerungenen Entschluß, sich endlich um eine feste, gesicherte Lebensstellung zu bewerben, war kein günstiger Erfolg bestimmt, und sein Gesuch um die erledigte Stelle eines Vice-Hofcapellmeisters ward, gleich demjenigen um die Dirigentenstelle am Hofoperntheater, abschläglich beschieden. Mag nun — wie Schindler rücksichtlich der letzteren erzählt — der bei Gelegenheit einer Probe bewiesene Starrsinn Schubert's den unglücklichen Ausschlag gegeben haben, oder mochte, nach anderer Lesart, seine Anstellung an Theater-Intriguen gescheitert sein, genug, er blieb von neuem seiner früheren ungebundenen, aber auch ungesicherten Existenz überlassen. Selbst der Annahme seiner Compositionen von Seiten der Verleger stellten sich allerlei Schwierigkeiten entgegen, und der geniale Meister mußte es sich gefallen lassen, immer und immer wieder um technische und intellectuelle Vereinfachung seiner Schreibweise ersucht zu werden.

Und dennoch fehlte ihm auch jetzt nicht die Begeisterung, Höchstes zu schaffen. Immer höheren und kühneren Fluges trug ihn sein Genius aufwärts, immer vollendetere Gebilde erzeugte er, je näher er dem Ziele kam, das seinem kurzen Dasein beschieden war. Es sind Meisterwerke wunderbarster Art, die die letzten Lebensjahre Schubert's der Betrachtung darbieten: Das Rondeau brillant für Clavier und Geige, op. 70, die Streichquartette in D-moll und G-dur, das B-dur Trio und der erste Theil der „Winterreise" aus dem Jahre 1826; der zweite Theil der letzteren, die Impromptus op. 142, das Es-dur Trio und die „deutsche Messe" vom Jahr 1827, und endlich die große Symphonie in C, das Streichquintett in C, die Messe in Es, die Cantate „Mirjam's Siegesgesang", die letzten drei Claviersonaten und der sogenannte „Schwanengesang", als die letzten Vermächtnisse des Künstlers, mit denen er seine Mission hienieden vollendete.

Die „Winterreise" enthält gleich der früher entstandenen „schönen Müllerin" eine von Wilhelm Müller gedichtete Folge von Liedern, welche nach Stimmung und Charakter in engem Zusammenhang stehen, ähnlich jenem ersten Liederkreis „an die entfernte Geliebte", mit dem Beethoven's hohe Kunst die Welt beschenkte. Ist aber der ältere der beiden Cyclen rein lyrisch, einfach bis zur Annäherung an die Volksweise in Bau und Ausdruck gehalten, so kennzeichnet den späteren eine ungleich größere Mannigfaltigkeit der Form und Kühnheit der Tonsprache, eine gesteigerte Leidenschaft und Dramatik, und demgemäß eine lebendigere Betheiligung des tonmalerischen Elementes. Schubert versteht es, mit der Empfindung gleichzeitig auch die Phantasie mächtig anzuregen. Er führt uns mitten hinein in die Situation und giebt seinen Liedern das Gepräge sinnlicher Wahrheit; also, daß wie Liszt sagt, „aus dem kleinsten Lied oft

eine Miniaturoper wird, voll tragischer und dramatischer Passion." In tiefste Schwermuth getaucht ist jeder einzelne der vierundzwanzig Gesänge; der letzte Sonnenschimmer ist verglommen; aus der sanften Melancholie der Müllerlieder ist hier Trostlosigkeit, friedlose Resignation und Verzweifelung geworden. Freundlichere Bilder mischen sich in den „Schwanengesang", die letzte Liederreihe, die nicht mehr von des Componisten Hand, sondern erst nach seinem Tode von seinem Verleger zusammengestellt wurde. Von hohem Werth sind zumal die Heine'schen Lieder „Der Atlas" „Die Stadt", „Am Meer", „Der Doppelgänger", in denen Schubert jene mehr recitirende Weise anschlägt, die Schumann zu weiterer Vollendung führte. Mit dem Schlußgesang, der „Taubenpost", nahm er für immer Abschied von der Gattung, die in ihm einen ihrer höchsten Förderer und Meister ehrt.

Die kirchlichen Werke Schubert's sind wenig in die Welt gedrungen. Wer (wie Reißmann: „Franz Schubert." Berlin 1873) näheren Einblick in dieselben genommen, erkennt ihnen mehr rituale als künstlerische Bedeutsamkeit zu. Von seinen Compositionen für Kammermusik haben sich vor andern das als oeuvre posthume erschienene D-moll-Quartett (über „der Tod und das Mädchen") und die Trios in B- und Es-dur (op. 99 und 100) verbreitet. Sie sichern dem großen Liedersänger auch auf diesem Gebiet eine unsterbliche Berühmtheit, und Robert Schumann war sich der Bedeutung seiner Worte wohl bewußt, wenn er die beiden letztgenannten Werke, als die Meistertrios ihrer Zeit, dem B-dur-Trio unseres erhabensten Tondichters zur Seite stellte. Auch hier, wie in seiner C-dur-Symphonie, der größten Schöpfung des Künstlers, offenbart sich die dichterische Eigenart seines Genius; auch hier verleugnet sich nirgends der große Meister des Gesanges, und

wie in seinen Liedern die Menschenstimme, singen und klingen hier die Instrumente. „Er beflügelt die Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Componist.“ Selbstverständlich zehrt auch er, wie alle die Nachkommenden, von den Schätzen des größten ihm vorangegangenen Meisters; in freier Selbstständigkeit aber steht er ihm gegenüber; aus ihm heraus sich entwickelnd, — aber ein neues seiend und erzeugend. In der Romantik buntschillerndes Reich führt er uns hinein. Nicht um das ernsthafte Wiederspiel der Wirklichkeit, den Kampf feindseliger Lebensmächte, wie in Beethoven's Instrumentalgebilden handelt es sich hier: es sind die harmlosen Gestalten einer erträumten Welt, mit denen er sein Spiel treibt. Sich im Geiste innig verwandt und doch grundverschieden, verhalten sich Beide zu einander wie die Richtungen, die sie vertreten, wie Classicität zur Romantik. „Schubert,“ sagt Robert Schumann, „ist ein Mädchencharakter an Jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher, breiter; gegen Jenen ein Kind, das sorglos unter Riesen spielt. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält es sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen Andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker.“

Sein äußeres Leben gestaltete sich noch einmal, wenigstens für Wochen, licht und sonnig, als es ihn im Herbst 1827 in Begleitung eines Freundes nach Gratz führte. Dort, inmitten eines gemüthlichen und musikalisch verständnißvollen Familienkreises, von Gottes schönster Natur umgeben, verlebte er noch eine letzte Zeit harmlosen Genusses und innerer und äußerer Befriedigung. Leider blieb die Hoffnung, im nächstfolgenden Sommer wieder dahin zurückzukehren, eben so unerfüllt, wie der Lieblingswunsch des Künstlers — sein Oberösterreich wieder zu

sehen. Mangel an den nöthigen Mitteln ließ ihn die, um seiner angegriffenen Gesundheit willen, doppelt wünschenswerthe Reise zuerst bis zum Herbst verlegen, endlich aber ganz aufgeben. Auch eine wiederholte dringende Einladung, nach Pesth zu kommen, um daselbst Lachner's erstem Debüt als Opern-componist beizuwohnen und zugleich ein eigenes Concert zu geben, blieb von ihm unberücksichtigt. Er hatte bereits im März dieses Jahres, dem vielfachen Drängen seiner Freunde nachgebend, sich endlich dazu bestimmen lassen, ein Privat-Concert zu veranstalten und darin nur eigene Compositionen zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg desselben war der glänzendste, und eine baldige Wiederholung ward in Aussicht genommen, leider ohne daß der Meister sie erlebt hätte, denn jenes erste Concert sollte zugleich das letzte und einzige in seinem Leben bleiben. Auch die Hoffnung, seine große C-dur-Symphonie aufgeführt zu hören, blieb ihm versagt. Zum Dank für eine ihm verliehene Gratification hatte Schubert dieselbe dem Wiener Musikverein übergeben. Das bereits begonnene Studium derselben wurde jedoch „zu großer Schwierigkeiten halber" wiederum eingestellt, und die sechste Symphonie des Meisters dafür in Angriff genommen; aber selbst die Aufführung dieser erfolgte erst nach seinem Hinscheiden.

Erst zehn Jahre später führte das Glück Robert Schumann nach Wien und in das Haus Ferdinand Schubert's. Dort fand er unter der Hinterlassenschaft seines Lieblings jene Symphonie, „die zehnte Muse nach den neun von Beethoven geborenen," und voll Eifers, die Welt mit diesem Vermächtniß des von ihm hochverehrten Meisters bekannt zu machen, schickte er sie an Mendelssohn. Im März 1839 erwarb sich dieser durch Vorführung derselben den begeisterten Dank der Musikfreunde Leipzigs, die sie seitdem unter die beliebtesten der all-

jährlich wiederkehrenden Repertoirestücke zählen. Was Robert Schumann über dieselbe geschrieben, ist das Schönste, was sich über dieselbe überhaupt sagen läßt. Es ist keine Kritik, sondern ein begeisterter Gruß von Genius zu Genius.

Im Hochsommer 1828 verschlimmerte sich das Kopfleiden, das Schubert in den letzten Jahren öfters heimzusuchen pflegte, in hohem Grade. Zwar besserte sich seine Gesundheit wieder so weit, daß er anfangs October in Gesellschaft seines Bruders und zweier Freunde einen mehrtägigen Ausflug nach Ungarn unternahm, sich auch während desselben voll heiterster Stimmung zeigte, nach Wien zurückgekehrt aber nahm sein Leiden wieder zu.

Blutwallungen und Schwindel stellten sich immer heftiger ein, und Arzeneien waren beinahe das Einzige, was er noch zu sich nahm. Im Freien nur glaubte er Linderung seines Zustandes zu finden und suchte sich daher so viel als möglich Bewegung zu schaffen. So ging er am 3. November hinaus nach Hernals, wo ein Requiem Ferdinand's aufgeführt wurde. Dies war die letzte Musik, die er hörte. Bei der Rückkehr klagte er über große Ermüdung; aber an eine ernste Krankheit dachte er noch nicht. Tags darauf noch besprach er sich mit einem ihm bekannten Musiker über vorzunehmende Studien im Fugensatz; so waren all seine Gedanken noch immer seiner Kunst geweiht. Auch als ihn vom 11. November an zunehmende Schwäche an's Lager gebannt hielt, corrigirte er während der ersten Tage noch die Druckbogen seiner „Winterreise", und mit dem ihn besuchenden Lachner unterhielt er sich stundenlang über künstlerische Ideen, die ihn beschäftigten und einen Opernplan („der Graf von Gleichen"), der bereits von ihm entworfen sei. Dem Gespräch der Freunde, die ihn täglich besuchten, gab er sich voll Theilnahme hin. Frei von eigentlichem Schmerz, klagte er nur über Ermattung und Schlaflosigkeit. Am 16. erregte

der Zustand des Kranken das Bedenken der Aerzte; ein Nervenfieber war ausgebrochen; gleichwol gaben sie die Hoffnung auf Genesung noch nicht auf. Fortan aber umdunkelten Phantasien fast ohne Unterlaß den sonst so lichten Geist. Am Abend des 18. November rief er seinen Bruder an sein Bett und fragte ihn mit leiser Stimme: „Du, was geschieht denn mit mir?“ Als jedoch Jener, gemeinsam mit dem Arzte, die aufkeimende Todesahnung in ihm zu beschwichtigen suchte, sagte er langsam und ernst: „Hier ist mein Ende!“ Nach Empfang der heiligen Sterbesacramente, am Nachmittag des 19. November, war der letzte Kampf vollbracht und er entschlummerte in Frieden.

Reich kränzte man die Bahre, die ihn trug, dessen wahre Größe man erst erkannt, da er nicht mehr unter den Lebenden weilte. Eine große Zahl Leidtragender folgte seinem Sarge, als man ihn nach feierlicher Einsegnung, am Nachmittag des 21. November 1828 in die Erde bettete. Ein inmitten seiner Fieberträume ausgesprochener Wunsch des Verklärten fand pietätvolle Erfüllung: auf dem Währinger Kirchhof, in nächster Nähe Beethoven's, seines großen Vorbildes, grub man ihm sein stilles Grab. Und nun begann seiner Vaterstadt die Erkenntniß dessen aufzugehen, was sie in ihm besessen. In der Augustiner Hofkirche wie zu St. Ulrich ward zu seinem Gedächtniß ein Requiem aufgeführt, und wenig später veranstaltete man zwei Concerte, deren Programm aus seinen Compositionen zusammengestellt war. Der Ertrag derselben war zur Errichtung eines Denksteins an seinem Grabe bestimmt. Seit 1829 schmückt er dasselbe. Er trägt die Büste des Meisters, um — gleich dem neuerdings im Wiener Stadtpark errichteten Denkmal — die nicht schönen, aber eigenartigen Züge seines Bildes auch der Nachwelt zu überliefern. Außer dem

Datum seines Geburts- und Sterbetages lesen wir darunter Grillparzer's Worte: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen." — So durfte ein Freund der Musen klagen vor vier Jahrzehnten, da die Werkstätte jenes wundersamen Geistes den Mitlebenden noch ein unenthülltes Geheimniß war. Uns Heutigen aber will solch' Wort der Klage nimmer geziemen, und was vor Jahren berechtigt schien, heute klingt es wie Undank gegen den Genius. Uns dünkt vielmehr, wir hätten ein Recht zu sagen: Uns starben in ihm schöne Hoffnungen, aber uns lebt in ihm ein unsterblicher Besitz!

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nicht die Musen allein, auch die Schicksalsgöttinnen haben ihre Lieblinge, und wen diese Einen mit ihrer Gunst beglücken, den fliehen jene Anderen zumeist. Nur selten begegnen wir hienieden den Auserwählten, über deren Haupte sich beide Mächte freundlich die Hand reichen und deren Dasein sie vereint die Bedingungen zu harmonischer Gestaltung verleihen. Solch' gesegneter Naturen eine war Felix Mendelssohn-Bartholdy. Was man im Leben ein Sonntagskind nennt, das war er in Wahrheit. Auf lichten Höhen wandelte er sorglos dahin, unangefochten von Nöthen und Bedrängnissen des gemeinen Lebens, frei von Zwiespalt und Kampf, wie sie die Künstlerseele so häufig beschweren. Nicht mit Schmerzen hat er seinem Genius die Blüten abgerungen, niemals hat er sein Brod mit Thränen gegessen, und ungestraft, wie selten einer, durfte er unter Palmen wandeln. In reine Harmonie floß sein künstlerisches und menschliches Dasein zusammen, und wie sein Schaffen Wohllaut gewesen, so war es sein Leben auch. So ist es gekommen, daß er noch im Tode als jene Lichtgestalt weiter lebt, als die ihn einst unser Auge geschaut. Vielleicht ist keiner unserer großen Meister der Töne inniger geliebt, dankbarer ver-

ehrt worden als er, — und dennoch gab es Größere noch als ihn. Anmuthsvoller aber und liebenswürdiger, reiner und edler war Keiner als er. Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe und großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Ueberfülle, die himmelanstürmende Kraft, die jenen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichsten Ringens und Kämpfens ist er hinabgestiegen, eine Welt ruhiger Schönheit und wolkenloser Klarheit fast ist es, darin seine Muse zu verweilen liebt. Kein Sturm der Leidenschaft zittert in jenen Tönen, denen eine fast jungfräulich empfindende Seele das Leben gab. Allenthalben ist Maß und Beschränkung, nirgends ein Zuviel, niemals die Schönheitslinie überschritten. Ja, ein so auserlesenes Formgefühl wohnt ihm inne, daß einer unserer besten zeitgenössischen Künstler — Hans von Bülow — ihm jüngst sogar „das höchste Formgenie nach Mozart" zuerkannt. Zartheit und Keuschheit der Empfindung, Feinheit und Noblesse des Ausdrucks sind die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten seiner Schaffensweise. Mag jene Zartheit auch immerhin zur Empfindsamkeit, jene Keuschheit bisweilen zum Puritanismus gesteigert, jene Noblesse zu einer gewissen eleganten Manier geworden scheinen, die die Hand ihres Schöpfers auch dem flüchtigen Blick verräth; — die Vornehmheit seiner Natur spricht sich in allen seinen Werken aus, mögen dieselben auch dem verschiedensten Genre angehören. Mendelssohn's eigentliches Genre ist das Liebliche, Schmeichelnde, das Süße, Träumerische. Er ist groß, wenn er mit der ätherischen Sprache der Geister, mit den lockenden Stimmen der Natur zu uns redet, wenn er uns aus Licht und Duft gewobene Traumbilder vor die Seele zaubert. Aber er ist groß

auch auf einem anderen höheren und höchsten Gebiet seiner Kunst: da, wo es der Verherrlichung seines Glaubens gilt. Hier enthüllt sich uns die ganze Größe und Erhabenheit, die Religiosität und Tiefe seines Herzens. War es dort vor allem Carl Maria von Weber, dessen wahlverwandter Genius ihm in mehr als einer Beziehung zum Leitstern diente, so griff er auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst vielmehr zurück zu den Meisterwerken des vergangenen Jahrhunderts und suchte sich in Händel und Bach die Vorbilder für sein Schaffen. Den von ihnen betretenen Weg verfolgend und gleichzeitig an die Errungenschaften eines Haydn, Mozart und Beethoven anknüpfend, gelang es ihm, einen neuen Ausdruck zu finden für das moderne religiös-musikalische Bedürfniß insbesondere, und den Geist der Vergangenheit zu verschmelzen mit dem Geiste der Gegenwart.

Hierin namentlich liegt der Antheil begründet, den Felix Mendelssohn an dem erneuten Aufschwung der Musik unserer Tage genommen. „Mendelssohn ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt", lautet ein Ausspruch Schumann's. Es ist Mozart auch in der That, der in Gemeinschaft mit Weber weittragenden Einfluß auf die künstlerische Entwickelung des Meisters gewonnen und der, gleich diesem, deutliche Spuren innerster Verwandtschaft mit ihm zeigt; Mendelssohn hat sogar an der Popularität jener Beiden, in denen das deutsche Volk seine bevorzugtesten Lieblinge feiert, eine Zeit lang Theil genommen. Das seltene Glück ist ihm zu Theil geworden, sich von der ersten Zeit seines Auftretens bis an seinen Tod der wärmsten Sympathien, der günstigsten Erfolge, der reichsten Anerkennung seiner Bestrebungen erfreuen zu dürfen. Die verschiedensten Kunstrichtungen haben seine Verdienste neidlos gewürdigt und die historische und romantische Schule haben sich

gegenseitig das schöne Vorrecht mißgönnt, ihn ihr eigen zu nennen. Freilich hat sein Einfluß auf die Weiterentwickelung der Tonkunst sein Leben nicht gar lange überdauert, und gerade an Felix Mendelssohn's bevorzugter Erscheinung bewahrheitete sich am Ende die natürliche Ordnung, daß eine schnell gewonnene Popularität dem Raub der Zeiten früher verfällt als eine spät und mühsam errungene.

Das Leben der glücklichsten Menschen ist ereignißlos, pflegen wir zu sagen. Auch das Leben unseres Meisters floß um so glücklicher dahin, je weniger es durch außerordentliche Ereignisse unterbrochen scheint. Ein Enkel des großen Philosophen Moses Mendelssohn, ward Felix am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Sein Vater Abraham Mendelssohn war der Chef eines angesehenen Banquierhauses daselbst; wandte sich jedoch, wie es scheint aus Rücksicht für die Erziehung seiner Kinder, deren ihm der Himmel vier verliehen, einige Jahre später nach Berlin. Die ihm eigene tiefe Bildung, im Verein mit dem feinen Kunstsinn seiner Frau, einer geborenen Bartholdy aus Berlin, machten sein Haus zu einer Pflegestätte der Kunst und Wissenschaft und zu einem vielbesuchten Versammlungsort für deren hervorragendste Vertreter. So empfing die junge Künstlerseele schon durch den natürlichen Boden des Vaterhauses die Bedingungen zu glücklichster Entfaltung, und frühzeitig bereits offenbarte sich die außergewöhnliche Befähigung derselben. Talent und Vorliebe für Musik waren auch den übrigen Geschwistern, und vor allem der älteren Schwester Fanny, von den Eltern vererbt worden; in eminentester Weise aber kamen sie bei Felix zur Erscheinung. Die Mutter, die die musikalischen Studien ihrer Kinder im Beginn persönlich geleitet hatte, sah sich in Folge dessen veranlaßt, sich durch entsprechendere Lehrkräfte ersetzen zu lassen, und den bedeutendsten Meistern Berlins ward

nun die künstlerische Bildung des Knaben übergeben. Ludwig Berger, der Schüler Clementi's und Freund Field's, übernahm es, ihn im Clavierspiel, Friedrich Zelter, ihn im Contrapunkt zu unterweisen. Von so außerordentlichen Resultaten wurden dabei ihre Bemühungen belohnt, daß Felix in seinem neunten Jahre bereits mit Dussek's „Concert militaire" öffentlich zu debütiren vermochte, in seinem elften Jahre schon mehrere Symphonien und Operetten geschrieben hatte, in seinem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten aber einigen Schöpfungen das Dasein gab, die sich an Reife selbst den Jugendwerken Mozart's gleichstellen lassen. Die straffe academische Zucht, in der er emporwuchs, legte seiner Phantasie frühzeitig Zügel an. In bewundernswerther Weise tritt denn auch in den Erstlingsgaben des Knaben (den Quartetten op. 1, 2, 3) bereits jene Sicherheit und Leichtigkeit der Formbeherrschung zu Tage, die Mendelssohn, dem Meister, in so vollendetem Maße eignet, während in einzelnen derselben, wie im H-moll-Quartett (op. 3) selbst eine künstlerische Individualität sich leise zu äußern anhebt. Mischt sich, wie schon erwähnt, in seine späteren Werke jenes gewisse weiche, sentimentale Element, das dem Künstler so charakteristisch, so kommt in diesen frühen Kundgebungen seines Genius die lauterste Schaffensfreudigkeit, eine naive, ungetrübte Lust am Dasein und an der Kunst zum Ausdruck. Erst in dem Grade, als der Jüngling hinaus in's Leben tritt, nehmen seine Schöpfungen eine bestimmte Physiognomie an, füllen sich die gefälligen Formen mit einem ihm specifisch eigenthümlichen Inhalt. Erst als die tausendfältigen Gestaltungen der Außen- und Innenwelt bestimmter auf seine Seele wirken, vertieft sich auch sein künstlerisches Ideen- und Empfindungsleben. Schon frühzeitig aber gewann der Knabe inmitten des Elternhauses und des anregenden Kunsttreibens

seiner Vaterstadt Theilnahme am öffentlichen Leben, und sah sich den bedeutendsten Erscheinungen seiner Zeit gegenübergestellt. So ward er, elf Jahre alt, von Zelter bei Goethe eingeführt, und erwarb sich die innige Zuneigung des Dichters, dem er die Werke Bach's, Beethoven's und Mozart's vorspielte, und damit einen Einblick in die herrlichsten Schöpfungen seiner Kunst erschloß. Auch zu den bedeutendsten seiner Kunstgenossen trat er in Beziehung, Dank der regelmäßigen Musikaufführungen im Vaterhause, die zugleich eine praktische Vorschule für ihn selber wurden. Dauernden Einfluß auf ihn übte zumal das Erscheinen Carl Maria von Weber's und seines Freischütz in Berlin. Die neue romantische Richtung, die in ihm ihren frischen Lebenstrieb äußerte, gestaltete sich zu einem Grundzug seines eigenen Wesens. Als einige Jahre später (1824) Ignaz Moscheles, der berühmte Meister des Pianofortespiels, in der preußischen Hauptstadt concertirte, erkannte auch er nachdrücklich die seltene Begabung des Knaben. Er unterrichtete Felix während seines dortigen Aufenthalts und knüpfte, obwol an Jahren ihm überlegen, mit ihm jenes Freundschaftsband, das beide Künstler bis zum frühen Tode des Einen so treu verbunden hielt.

An der vielfältigen und bewundernden Anerkennung aber, deren das Talent seines Sohnes sich erfreute, ließ Abraham Mendelssohn sich nicht genügen. Ihn verlangte es, das Urtheil einer europäischen Autorität einzuholen, bevor er in die Wahl der Künstlerlaufbahn, als den zukünftigen Beruf seines Sohnes, willigte, und so reiste er 1825 mit Felix gemeinsam nach Paris, um ihn der Prüfung Cherubini's zu unterwerfen. Die Entscheidung des großen Meisters lautete günstig, und nachdem der Knabe sein H-moll-Quartett vor ihm gespielt und ein Kyrie für Chor und Orchester componirt hatte, erklärte er selbst sich zur weiteren Ausbildung desselben bereit. Doch lehnte der

Vater dies Anerbieten ab und kehrte mit dem Sohn nach Berlin zurück.

Von nun an widmete sich Felix ausschließlich seinem Künstlerberuf, ohne darum auch jene schon früher begonnenen umfassenden Studien zu verabsäumen, welche eine universelle Ausbildung seines Geistes bezweckten. Mit besonderer Vorliebe lag er der Beschäftigung mit älteren und neueren Sprachen ob; er übersetzte englische und italienische Dichter, und veröffentlichte sogar eine metrische Uebertragung der „Andria" des Terenz (1826). Auch im Zeichnen und Malen erwarb er sich eine nicht gewöhnliche Fertigkeit, während er gleichzeitig auch die ritterlichen Künste eifrig pflegte. — Ausgerüstet mit einer classischen Vorbildung, bezog er im Jahre 1827 die Berliner Universität, um daselbst historische und philosophische Collegien fleißig zu hören. Häufiger denn bisher trat er nun auch mit seinen künstlerischen Leistungen vor die Oeffentlichkeit, dem Publicum seiner Vaterstadt Gelegenheit gebend, ihn als Virtuosen, wie als Componisten und Dirigenten zu bewundern. So erfolgte im April 1827 die Aufführung seiner im Laufe der Jahre 1824 und 25 entstandenen Oper: „die Hochzeit des Gamacho", welche jedoch, wol zumeist ihres wenig dramatischen Textes wegen, mit nur getheiltem Beifall aufgenommen ward. Auch seine erste große Symphonie (op. 11), mehrere Gelegenheitscantaten und geistliche Compositionen wurden öffentlich zu Gehör gebracht; letztere mit Hülfe der von Zelter geleiteten Singacademie, der Felix selbst als Altist angehört hatte. Einer an ihn ergangenen Aufforderung folgend, führte er auch in Stettin mehrere seiner Werke auf; den besonderen Dank der musikalischen Welt aber erwarb er sich, als er im März 1829 die unter fast 100 jährigem Staub begrabene Bach'sche Matthäus-Passion wieder an's Tageslicht förderte und in der Singacademie

dirigirte. Wenige Wochen später unternahm er nach beendeten Universitätsstudien seinen ersten selbstständigen Flug in die Welt hinaus und traf, von seinem Freunde Moscheles gerufen, im April in London ein.

Als Schöpfer mehrerer bedeutungsvoller Werke konnte Felix Mendelssohn sich den dortigen Musikfreunden vorstellen. Hatte er doch als siebenzehnjähriger Jüngling bereits in seiner Sommernachtstraum-Ouvertüre ein Zeugniß seines künstlerischen Könnens abgelegt, das ihm eine Stelle unter den besten und feinsinnigsten Meistern seiner Kunst sicherte. Zeigten schon einige der ihr vorangegangenen Werke, wie das Scherzo des H-moll-Quartetts, das Fis-moll-Capriccio (op. 5), die Charakterstücke (op. 7, N. II.) und vornehmlich die Clavier-sonate (op. 6), die specifische Richtung des Künstlers angedeutet, so erscheint diese hier zu vollendetem Ausdruck gekommen, ein Schönheitsmaß erreichend, das selbst von den späteren seiner Schöpfungen nicht überschritten worden ist. So findet der auch hierin vor vielen seiner Kunstgenossen bevorzugte Meister schon im Beginn seiner Künstlerlaufbahn mit glücklicher Selbstbeurtheilung das Terrain, für welches seine feinorganisirte Natur eine so bewundernswerthe Begabung in sich trug, und das von Carl Maria von Weber der Tonkunst gewonnen, von ihm aber zu höchster Vollkommenheit ausgebildet worden ist. Schon hier beherrscht sein Zauberstab mit unumschränkter Gewalt die phantastische, von Traum- und Naturgeistern belebte Welt, und aus dem duftigen Märchenleben heraus krystallisiren sich die greifbaren Gestalten des Dichters in lebensvoller Wahrheit. Stellt sich die siebzehn Jahre später entstandene „Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum" als eine meisterhafte musikalische Interpretation jener unvergänglichen Dichtung dar, so läßt sich, selbstverständlich in mehr angedeuteter als ausge-

führter Weise, schon von der Ouvertüre ein Gleiches rühmen. Die durch den Text gebotenen Schwierigkeiten der Vereinigung dreier verschiedenartigster Elemente — des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen — scheinen wie dort, so schon hier leicht überwunden und bei vollendeter Charakteristik des Einzelnen die harmonischste Gesammtstimmung erreicht. In so innigem Zusammenhange aber zeigt sich die Ouvertüre mit den übrigen später hinzugefügten Theilen der Musik, daß uns die Vollendung der Individualität des siebenzehnjährigen Jünglings und das Insichbeharren der des Mannes vielleicht bei keinem unserer großen Künstler in ähnlicher Weise vor Augen tritt.

Ein bewußteres Streben nach bestimmten Zielen und Ideen macht sich mit dem Entstehen der Sommernachtstraum-Ouvertüre im Schaffen unseres Meisters bemerkbar. Sehen wir ihn bei seiner ersten Symphonie und einigen seiner früheren Clavierwerke trotz aller Formbeherrschung noch von den Einflüssen mehr oder minder großer Vorbilder befangen, so ringt er sich in seinen Compositionen für Kammermusik, dem Octett (op. 20), dem Quintett (op. 18) und den beiden Quartetten (op. 12 und 13) zu größerer Selbstständigkeit empor, und seine künstlerische Phantasie beginnt sich mehr und mehr mit den Gestalten seiner eigenen Träume und Erlebnisse zu erfüllen und zu befruchten. Auch im Liede sucht er die von seinen Lehrern Zelter und Berger eingeschlagenen Bahnen zu erweitern und zeitgemäß auszubilden, sich jedoch, wie auf jeglichem Gebiet, so auch hier sorgsam von jenen genialen „Neuerungsgelüsten" fernhaltend, vor denen der strenge Sinn seines Vaters und seiner künstlerischen Führer ihn zu behüten bestrebt war. Gleich Zelter knüpft auch er an das Volkslied an, läßt aber gleichzeitig auch den großen Erneuerer des Liedes, Schubert, auf

sich einwirken. Eine Reihe, zumeist als op. 8 und 9 veröffentlichter Gesänge, erregt als das Ergebniß dieser Bestrebungen unser Interesse, ohne uns außer der äußerst stimmungsvollen Romanze „Wartend" und dem anmuthigen „Ist es wahr?" — welches Letztere zugleich seinem A-moll Quartett (op. 13) zum Thema dient — Hervorragenderes darzubieten. Fühlt sich der jugendliche Componist mit der wachsenden Vertiefung seines Empfindungslebens mehr und mehr zum Liede gedrängt, so gewinnt er doch gerade auf diesem Gebiet seiner Kunst später als auf einem andern den ihm eigenthümlichen Stil. Jene gewisse Entsagung, die vom Liedercomponisten dem Dichter gegenüber gefordert wird, das Darangeben des eigenen künstlerischen Ichs an ein fremdes, ist der Weise unseres Meisters nicht zu eigen. Er bleibt, auch nachdem er in seinen späteren Liedern einen bestimmten Stil ausgebildet, immerdar er selbst, mag er uns nun Heine's, Lenau's oder Anderer Verse singen. Ungleich seinen großen Vorgängern im Liede, Beethoven und Schubert, ja selbst dem sonst so subjectiven Robert Schumann, stellt sich uns Felix Mendelssohn mehr als ein feinsinniger Illustrator, denn als ein eigentlicher Interpret des Dichters dar. In sein eigenes Sprachidiom überträgt er die Aeußerung jedes andern Genius, und nur wo dieser dem seinen völlig conform, wo die dichterische Empfindungsweise seiner musikalischen wahrhaft wahlverwandt erscheint, vermählt sich die letztere der ersten und erzeugt statt des subjectiven ein absolut schönes Kunstgebilde, wie beispielsweise: „Die Liebende schreibt", „Suleika" und vor allem das wunderbar ergreifende „Nachtlied". Mild und anmuthreich in Ausdruck und Form, wie Alles, was er uns gab, haben seine Gesänge sich von jeher zahlreiche Verehrer erworben. Die Schaar unsrer weiblichen Dilettanten zumal steht ihnen vertrauter gegenüber als denjenigen Schumann's, deren tief-

sinnigerer Charakter in Bezug auf Auffassung und Wiedergabe ungleich umfassendere Anforderungen an den Sänger stellt.

Noch bedeutender als in einem großen Theil seiner eigentlichen Lieder tritt uns Mendelssohn in einem von ihm selbst erst geschaffenen Genre entgegen, dessen ersten Anfängen wir während seines englischen Aufenthalts (in den „Trois fantaisies ou caprices" für Piano (op. 16) begegnen und das in dem darauffolgenden Jahre seine ausgebildete Form erhielt: dem Lied ohne Worte. Hier bedarf er nicht der Selbstentäußerung oder doch Beschränkung seiner Individualität; frei und ungebunden darf er seine eigene Welt aus sich herausgestalten, ohne die Lyrik seiner Töne der des Dichters unter- oder mindestens beizuordnen. All die mannigfaltigen Stimmungen seiner Seele, die Bilder und Reflexe seines äußeren und inneren Lebens läßt er darin ausklingen — Dichter und Musiker zu gleicher Zeit. Dichterischer Sinn ist ihm überhaupt in hohem Grade zu eigen. Wir fühlen dies an der wortlosen Poesie seiner Töne, an der feinen Wahl des Textes seiner Lieder, an seiner Vorliebe für poetisch werthvolle Stoffe als Grundlage für sein Schaffen. Auch auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik überträgt sich derselbe, und wie ihn äußere und innere Anschauungen und Erlebnisse zu künstlerischer Gestaltung und Befreiung drängen, so fühlt sich sein Genius auch durch einzelne Dichtungen angeregt, den durch sie empfangenen Eindruck in Tönen zu verlebendigen. Seine im Jahre 1828 geschriebene Concert-Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" ist die erste derartige Erscheinung in der instrumentalen Kunst, und als solche schon, abgesehen von ihrem sonstigen Werth, von hoher Bedeutung. Goethe's gleichbenannte Verse gaben dem Componisten die Anregung zu einem seiner farbenprächtigsten Gebilde, das, selbst den Effect realistischer Tonmalerei hier und dort nicht

verschmähend, ein noch specielleres Eingehen auf die einzelnen Situationen erkennen läßt, als die Kunst des Dichters es gestattete. Die Darstellungsweise des Meisters aber ist auch hier wiederum, wie in der vorausgegangenen Sommernachtstraum-Ouvertüre und in allen seinen späteren Werken, eine subjective, echt Mendelssohn'sche. Auch in dieser Schilderung der äußeren Vorgänge des elementaren Lebens begegnen wir allenthalben dem Bild des Künstlers selber. „Wir sehen, wie sich die Welt in dieser Seele spiegelt," und mit Goethe dürfen wir weiter sagen: „Es ist ein schönes Schauspiel, sie sieht die Welt wie sie ist und doch durch das Medium der Liebe."

Wohlvorbereitet auf seine jugendliche Meistererscheinung fand Felix Mendelssohn den Boden der englischen Metropole durch die Fürsorge seines Freundes Moscheles, und so erschien er im Mai 1829 zum ersten Mal vor dem aristokratischen Publicum der philharmonischen Concerte in Argyll-Rooms. Er führte sich zunächst mit Weber's Concertstück als Interpret eines ihm verwandten und in England bereits eingebürgerten Genius ein und feierte, trotz der gleichzeitigen gefährlichen Mitwirkung der Sonntag und Malibran, glänzende Erfolge, welche letztere sich noch um ein Bedeutendes steigerten, als er einige Wochen später in denselben Räumen seine Sommernachtstraum-Ouvertüre dirigirte. Stürmisch ward dieselbe Da capo gefordert und auch bei Gelegenheit eines von Henriette Sonntag veranstalteten Wohlthätigkeitsconcertes wiederholt, bei welchem er gleichzeitig durch Vortrag eines Concertes für zwei Flügel mit Moscheles gemeinsam neue Triumphe errang. Nach einer Reise nach Irland und Schottland kehrte er zu den Seinen zurück, reich an gewonnenen Eindrücken und Anregung zu frischem Schaffen. Die schon erwähnten „drei Phantasien oder Capricen für Pianoforte" op. 16, die Phantasie über the last rose op. 15, die schottische Sonate

oder Phantasie op. 28, das für die silberne Hochzeit seiner Eltern geschriebene reizende Singspiel „die Heimkehr aus der Fremde", wie die später entstandenen „Hebriden" und die schottische Symphonie sind die künstlerischen Ergebnisse seines Aufenthaltes inmitten eines Volkes, für das er fortan sein ganzes Leben hindurch die wärmsten Sympathien in sich trug und bei dem er eine zweite Heimat fand.

Im Mai des darauffolgenden Jahres (1830) schied Felix für längere Zeit aus dem elterlichen Hause, um auf den Wunsch des Vaters seine künstlerische und allgemeine Ausbildung im Auslande zu vervollständigen. Nach einem längeren Verweilen bei Goethe in Weimar, das ihn dem alten Herrn so nahe brachte, daß dieser in Briefwechsel mit ihm trat, führte ihn die Reise über München, Salzburg, Wien und Preßburg nach Venedig. — Tief und gewaltig waren die Eindrücke, die er bei seinem Eintritt in Italien empfing. „Was ich mir als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen und ich genieße es." So schreibt er den Seinen in einem jener Briefe, deren umfangreiche Sammlung von seiner Familie (Leipzig 1861 und 63) als köstliches Vermächtniß veröffentlicht wurde, und welche, indem sie zugleich den ebenso edlen als liebenswürdigen Menschen Mendelssohn unserm Herzen nahe bringen, den poetischen Commentar zu der mehr historisch-kritischen Biographie August Reißmann's (2. Aufl. Berlin 1872) bilden, die auch in Vorliegendem vielfach benutzt ward. Rom vor allem, woselbst er nach kurzem Aufenthalt in Florenz, mit Beginn des November eintraf, nahm Sinn und Seele des Jünglings gefangen, selbst in höherem Grade als das ihn um seiner wunderbaren Naturschönheiten willen entzückende Neapel. „Es ist mir, als hätte ich mich verändert, seit ich hier bin", schreibt er. „Ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit langem nicht."

Zwischen behaglichem Lebensgenuß und ernster Arbeit getheilt floß nun sein Leben hin. Voll tiefempfänglichen Gemüths dem Studium der Natur und der Künste hingegeben, pflegte er gleichzeitig den Verkehr mit einer Reihe hervorragender Künstler und Gelehrten, die zu jener Zeit in Rom verweilten. Im Hause des preußischen Ministerresidenten Bunsen war er ein häufig und gern gesehener Gast; dort auch vermittelte sich ihm die Bekanntschaft mit vielen seiner berühmten Zeitgenossen. So trat er zu den deutschen Malern Bendemann, Hübner, Lessing, Sohn, Hildebrandt, Schirmer, Schadow, Overbeck und Cornelius in nahe Verbindung, und auch an Horace Vernet und Thorwaldsen schloß er sich mit Innigkeit an; ja der Letztere liebte es, sich während seiner Arbeit häufig von den Tönen seines jungen Freundes begleiten zu lassen. Ein interessanter Umgang auch bot sich ihm in der Person Baini's, des Capellmeisters der Sixtinischen Capelle, und des Abbate Santini dar, dessen reichhaltige Bibliothek für alte italienische Musik eine wahre Fundgrube für Mendelssohn bildete. Im Uebrigen aber entbehrte er — eine kurze Episode mit Berlioz abgerechnet — gänzlich des Verkehrs mit Kunstgenossen, und die musikalischen Zustände des modernen Italien enthüllten sich dem klaren Auge des deutschen Künstlers in ihrer ganzen Verkommenheit. Dennoch fühlte er sich unablässig zu neuem Schaffen angeregt. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik" schreibt er an Zelter. So entsteht eine Anzahl bedeutender Werke, die von seiner glücklichen Seelenstimmung Zeugniß geben: das erste Heft seiner Lieder ohne Worte (op. 19), die unter der gleichen Opuszahl erschienenen Lieder für Gesang, der 115. Psalm für Chor und Orchester und einige geistliche Lieder Luther's, sowie „drei

Motetten für weibliche Stimmen", die für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom geschrieben wurden. Die Ouvertüre zu den „Hebriden" oder der „Fingalshöhle", dieses echt nordische Ossian'sche Stimmungsgemälde voll tonmalerischer Romantik und Naturpoesie, wurde vollendet, die „schottische Symphonie" weiter gefördert und eine „italienische" in Angriff genommen, zu deren Scherzo „Lili's Park" von Goethe die ersten Ideen gab. Auch desselben Dichters „erste Walpurgisnacht" erhielt noch vor Mendelssohn's Scheiden aus Italien ihre erste, späterhin umgeschaffene Gestalt. Er schrieb dieselbe zum Theil während seiner Rückreise, die er, den beabsichtigten Besuch Siciliens auf Wunsch seines Vaters aufgebend, nach einem längeren Ausflug nach Neapel, im Juni 1831 von Rom aus antrat. Ueber Florenz, Genua, Mailand, die borromäischen Inseln und die Schweiz begab er sich im September zunächst nach München, woselbst er mit vielem Beifall bei Hofe spielte und in einem eigenen Concert eine neuvollendete Composition, sein Clavierconcert in G-moll, zur Aufführung brachte. Der ihm von der Intendanz des dortigen Theaters ertheilte Auftrag, für das letztere eine Oper zu schreiben, veranlaßte ihn sodann zu einer Rheinfahrt nach Düsseldorf, wo er in Immermann den Dichter eines geeigneten Textbuches zu finden hoffte. Doch führten die Unterhandlungen mit ihm, der Shakespeare's Sturm für jenen Zweck umarbeitete, ebensowenig zu glücklichen Resultaten, als die später mit Holtei, Böttger, Freund Eduard Devrient und Anderen gepflogenen, und die Sehnsucht des Meisters, seinen Genius auch auf dramatischem Gebiet zu erproben, blieb auf Jahre hinaus unbefriedigt, da er sich mit dem Vorschlag seines Vaters, einen französischen Text zu wählen, nicht zu befreunden vermochte. Französisches Wesen überhaupt sagt dem von Grund aus deutschen Naturell des Künstlers in nur geringem Maße zu, und selbst

ein an Genuß und Anregung reicher Aufenthalt zu Paris, vom December 1831 bis in den April des nächstfolgenden Jahres, läßt ihn nicht recht heimisch dort werden, obgleich er mit den ersten musikalischen Celebritäten der Weltstadt in Verbindung tritt und als Componist daselbst wachsende Popularität gewinnt. Während er sich den Parisern öffentlich und privatim als Claviervirtuos vorstellt und in Gegenwart der Königin Beethoven's G-dur-Concert vorträgt, bringen die Concerte des Conservatoire, denen Mendelssohn selbst „die vollkommenste Ausführung" nachrühmt, „die man irgend sonst hört," seine Sommernachtstraum-Ouvertüre, das A-moll-Quartett und die D-moll-Symphonie mit großem Erfolg zur Aufführung; ja bei Gelegenheit der Todtenfeier Beethoven's spielt man in einer Kirche während des Hochamts sein Octett. Die letztgenannte Symphonie, die den Choral: „Eine feste Burg" zum Thema hat, ward bereits zu Beginn des Jahres 1830 geschrieben, aber, unter dem Namen der „Reformations-Symphonie" erst in der Reihe seiner nachgelassenen Werke veröffentlicht. Eine hervorragende Stelle in der Summe des von ihm Geschaffenen nimmt sie nicht in Anspruch.

Im Frühling 1832 vertauschte Mendelssohn Paris mit London, seinem „Lieblingsaufenthalt". Der Verkehr mit den alten Freunden daselbst, namentlich mit Moscheles, dem berühmten Orientalisten Rosen und Klingemann, dem Dichter mehrerer seiner Lieder, war ihm besonders werth; nicht minder wußte er sich beim Publicum von seinem ersten Auftreten an in dauernder Gunst. Die Hebriden traten hier zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit; der Vortrag seines G-moll-Concerts aber errang einen Erfolg, wie ihn Mendelssohn nach seinen eigenen Worten „wol noch niemals im Leben" gehabt. „Die Leute waren wie toll und meinten, es sei mein bestes Stück",

schreibt er den Seinen. Und eine der besten und liebenswürdigsten unter den Schöpfungen des Meisters war und bleibt dasselbe gewiß, das uns all die ihm innewohnende Grazie, die Schwärmerei und Noblesse seines Wesens vor Augen führt. Weber's Concertstück seiner Natur nach verwandt, steht es doch auf modernerem Boden als dieses, und übertrifft dasselbe an jener Zartheit des Ausbaus, die den Werken dieses feinorganisirtesten unserer neueren Componisten ausnahmslos zu eigen ist.

Wie alle seine derartigen Erzeugnisse, in Rücksicht auf sein eigenes Auftreten als Claviervirtuos geschaffen, bot ihm das neue Werk Gelegenheit zur glänzendsten Entfaltung seiner Mittel, und wirkte, insbesondere von ihm selber vorgetragen, unwiderstehlich. „Wenn es auch kühnere Virtuosen geben mag, in so zauberischer Frische vermag gewiß kaum ein Anderer Mendelssohn's Werk wiederzugeben, als er selbst. Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben," sagt Robert Schumann von ihm, den er „die gebildetste Kunstnatur unserer Tage" nennt.

Ein Rondo brillant (op. 29) und das H-moll-Capriccio (op. 22) waren die künstlerischen Ergebnisse des Londoner Aufenthalts. Das erste — Moscheles gewidmet — trägt eine ausgeprägt Weber'sche Färbung; das letztere klingt in noch erhöhterem Maße als das G-moll-Concert in jenes phantastische Reich, jene Sommernachtstraum-Sphäre hinein, darin Mendelssohn's Genius so vorzugsweise zu verweilen liebte, sich die reale Welt um ihn her in eine ideale Traumwelt verwandelnd.

Aber auch für ihn, den Glücklichen, kamen einmal umwölktere Tage, und als er nach mehr als zweijähriger Abwesenheit, im Juni 1832 in die Heimat zurückkehrte, war er binnen wenig Monaten um drei seiner geliebtesten Freunde ärmer geworden: Goethe, Zelter und den ihm vor Allen nahestehenden jungen Kunstgenossen Eduard Rietz, fand er nicht mehr unter

den Lebenden. Zu der Trauer um jene aber gesellte sich noch der empfindliche Schmerz über eine unverdiente Zurücksetzung, als man ihm, der sich auf Wunsch seiner Familie um die durch Zelter's Tod erledigte Directorstelle der Berliner Singacademie bewarb, Rungenhagen vorzog. Entschädigte ihn auch schon das darauffolgende Jahr durch eine andere, seinen Wünschen entsprechende Wirksamkeit, die Spuren dieser ersten Täuschung verwischten sich um so langsamer, je unvorbereiteter dieselbe den bisher im ungetrübten Sonnenlichte Wandelnden, fast weiblich Reizbaren getroffen hatte. Ein tieferer Ernst in Stimmung und Lebensanschauung macht sich fortan bei ihm, dem Künstler wie dem Menschen, geltend, und mehr denn sonst tritt in seinem Schaffen jener Zug sanfter Melancholie hervor, der, wenn auch nicht von großen Schmerzen, so doch von ernsten Stunden, von gedankenvoller Einkehr in sich selber zeugt.

Das Frühjahr 1833 fand Mendelssohn schon wieder unter den Londoner Freunden. Binnen zwei Tagen componirte er mit Moscheles vereint die „Variationen über den Zigeunermarsch" aus Preciosa für zwei Pianos und trug sie in einem Concert des Letzteren mit ihm gemeinsam vor. Auch seine in Berlin vollendete A-dur-Symphonie (die italienische, op. 90) brachte er im Philharmonischen Concert zur Aufführung; dann folgte er einer Einladung zur Direction des Rheinischen Musikfestes nach Düsseldorf. Das Resultat seiner Leitung desselben war ein so allgemein befriedigendes, daß man ihn an letzterem Orte dauernd zu fesseln wünschte und ihm die eigens für ihn gegründete Stelle eines städtischen Musikdirectors antrug, die er auch für vorläufig drei Jahre annahm. Von einer abermaligen Reise nach England erst im Spätsommer zurückgekehrt, siedelte er bereits im Herbst nach Düsseldorf über.

Seine amtliche Wirksamkeit daselbst erstreckte sich auf die

Direction des Gesangvereins, der Winterconcerte und der Kirchenmusik, auch übernahm er mit Immermann gemeinsam die Leitung einer Reihe von Theateraufführungen, unter dem Namen sogenannter „Mustervorstellungen". Während aber seine gesellschaftliche Stellung, durch das erneute Zusammentreffen mit den ihm schon von Italien her befreundeten Meistern der Academie, eine in gleichem Maße angenehme war, als die städtischerseits von ihm bekleidete, vermochte seine Wirksamkeit am Theater seinen Neigungen und Wünschen nur in so geringem Grade zu entsprechen, daß er sich nach kurzer Zeit von derselben zurückzog. Nur einige wenige der erwähnten Mustervorstellungen dirigirte er; dann überwarf er sich mit Immermann, der das Schauspiel zu Ungunsten der Oper bevorzugen wollte, und legte seine Stelle als Musikintendant des Düsseldorfer Theaters nieder. Zwar ließ er sich durch die Bitten des Comités bewegen, noch einige weitere Aufführungen zu leiten, sein Verhältniß zu Immermann aber blieb dauernd gestört, und an den ihm lästigen Verwaltungsgeschäften nahm er fernerhin keinerlei Antheil mehr. Sehr gemißbilligt ward dieser Schritt des jungen Künstlers von seinem Vater, dem, wie er selbst schrieb, die dramatische Carriere seines Sohnes „sehr am Herzen lag". Ihm wollte es nicht eingehen, daß dessen Abneigung gegen das Bühnenwesen in seinem Talent und Charakter begründet sein sollte, und ebenso betrachtete er das fortgesetzt resultatlose Suchen eines Operntextes als eine Folge nicht genügenden Eifers in dieser Beziehung. Und dennoch scheint es ein natürliches Vorgefühl, das Mendelssohn lange Zeit von jenem einen Gebiet zurückhielt. Während sich ihm die Behandlung jeder andern Kunstform leicht und ungezwungen ergab, widerstrebte, diese eine realistischste von allen, dem Vermögen seiner durchaus idealistischen, der „rauhen Wirklichkeit abgekehrten" Natur, ob ihn auch Zeit seines Lebens das Verlangen nach

dramatischem Gestalten nicht verlassen. Eben jene Düsseldorfer Episode, schon mit dem in ihr sich deutlich kundgebenden Widerwillen des Meisters gegen den Bühnenmechanismus, bezeugt dies zur Genüge, wie es durch einen späteren Versuch des Künstlers von Neuem beglaubigt wird.

Eine seinen Neigungen ungleich angemessenere und von schönen Erfolgen begleitete Thätigkeit war Mendelssohn dagegen bei Leitung der Concert- und Kirchenmusik in Düsseldorf beschieden; gelang es doch seinen Bestrebungen, das musikalische Leben daselbst, wie in anderen benachbarten rheinischen Städten, auf eine dort bisher noch nicht erlebte Höhe emporzuheben. Aber auch für seine eigene künstlerische Entwickelung erwies sich jene Stellung nicht wenig förderlich. Nicht allein, daß sein eminentes Directionstalent, wie seine Fähigkeit, auch mit minder bedeutenden Kräften künstlerische Leistungen zu erzielen, hier vorzugsweise ausgebildet wurde, es bot sich ihm auch hinlängliche Muße, Neues zu schaffen und die Gelegenheit, das Neugeschaffene zur Aufführung zu bringen. So lud er einmal sämmtliche Orchestermitglieder zu einem Souper ein, um mit ihnen seine neue „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine" zu probiren, jene aus Mondesglanz und Wellengeplätscher gewobene zarteste Dichtung, die er selbst als „die beste und innerlichste, die er gemacht habe", bezeichnete. Von seinen übrigen in Düsseldorf entstandenen Compositionen sind zunächst ein zweites Heft der Lieder ohne Worte (op. 30), die Lieder für eine Singstimme, op. 34 und „drei Volkslieder für Chor" (Heine's „Tragödie", op. 41) zu erwähnen.

In den letztgenannten betritt er zum ersten Mal ein Gebiet, auf dem es ihm bestimmt war, bedeutendste Erfolge zu erringen. Macht sich schon in seinen Liedern in der häufigen Wiederkehr gewisser harmonischer Wendungen und Formeln, dem

Vorwalten der Melodik über die Harmonik, der Gesammtstimmung über die Einzelstimmung ein volksthümliches Element geltend, so gelangt dasselbe in seinen vierstimmigen Gesängen zu vollendetem Ausdruck. Hier fühlt er sich in der ihm eigensten Sphäre, seine Eigenart findet sich nirgends gehemmt, nirgends sieht sie Ansprüche an sich gestellt, die nicht in den Grenzen ihrer Begabung und Neigung lägen. Was Mendelssohn's einstimmigen Liedern, im Verhältniß zu denjenigen Schubert's und Schumann's, eine mindere Bedeutsamkeit giebt, jener schon erwähnte Mangel an Schärfe der Charakteristik und dichterischer Individualisirung im Einzelnen, läßt ihn, insofern es mit einem feingebildeten Sinn für Gesammtstimmung Hand in Hand geht, in seinen Chorgesängen um so größer erscheinen. Und in der That liegt in eben dieser Richtung eine der wesentlichsten Seiten seiner Bedeutung. Mit diesen Chorliedern gab er der ganzen Gattung eine neue Basis und führte dieselbe, seine an Bach und Händel geschulte Technik des Chorsatzes verwerthend und gleichzeitig seine eigene Individualität, wie den Musikgeist seiner Zeit darin wiederspiegelnd, selbst zu hoher Vollendung.

Die großartigste Frucht seines Düsseldorfer Aufenthalts werden wir später noch in einem andern Werk zu betrachten haben, in seinem Oratorium „Paulus". Bereits seit dem Jahre 1833 begonnen, war dasselbe schon rüstig vorwärts geschritten, als Mendelssohn im Juli 1835, nachdem er zuvor noch das in Cöln stattfindende niederrheinische Musikfest geleitet hatte, von Düsseldorf schied, um einem Rufe nach Leipzig als Dirigent der „Gewandhaus-Concerte" Folge zu leisten. Am 4. October erschien er zum ersten Mal vor dem Auditorium derselben. Seine Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete das Concert und ward lebhaft applaudirt. So begann er, von wärmsten Sympathien begrüßt, eine Thätigkeit,

der er eine Reihe von Jahren seine Kräfte widmete, inmitten eines Ortes, dem er, mit nur geringen Unterbrechungen, bis an sein frühes Ende mit Liebe angehörte.

Was Mendelssohn dem Musikleben Leipzigs geworden, ist bekannt, und wie dies letztere ihm zumeist seine musikalische Weltberühmtheit dankt. Aus einer Pflegestätte der Tonkunst, die es von Alters her gewesen, schuf er es zu einer Metropole derselben um, die lange Zeit hindurch die musikalische Suprematie in Deutschland behauptete. Als Dirigent, als Clavierspieler und Componist, ja später auch als Lehrer gleichzeitig wirkend, war er nicht allein berufen, das seiner Leitung anvertraute alte Kunstinstitut auf eine ungeahnte Höhe emporzuführen: er ward vielmehr auch der geniale Bildner des großen Publicums, der in höherem Grade als irgend einer der ihm vorangegangenen und nachfolgenden Meister, den künstlerischen Sinn desselben vertiefen und verbreiten, den Geschmack läutern und veredeln half. So ist es gekommen, daß die Zeit, in der Mendelssohn in Leipzig lebte und wirkte noch heute als „die goldene Zeit" in Aller Herzen lebt, die sich derselben einst erfreuen durften. Es war die musikalische Glanzepoche Leipzigs, und in der That, solch reicher Glanz entströmte ihr, daß sich jene Stadt noch heute an den Strahlen dieser längst untergegangenen Sonne erwärmt und ergötzt, daß sie noch jetzt von ihrem Lichte lebt und von dem Ruhme dessen zehrt, den schon seit nahezu drei Jahrzehnten die Erde deckt.

Indessen fand sich der Meister selber so angemuthet von seinem neuen Wirkungskreis, daß er sich im Vergleich zu dem eben verlassenen „im Paradies glaubte". Die ungemeine Liebenswürdigkeit und Heiterkeit seines Wesens, seine seltenen geselligen Talente machten ihn binnen kurzem zum Mittelpunkt der Gesellschaft; ja die Verehrung für ihn steigerte sich bis zu einem

wahren Cultus. Scheint es doch gerade Mendelssohn gegenüber schwer, den Menschen vom Künstler zu trennen. Auch auf das Orchester wirkte er wahrhaft elektrisirend, und wer ihn jemals dirigiren sah, begreift die zündende Macht, mit der er sich die einzelnen Orchestermitglieder, mehr noch durch seine Blicke als durch seinen Tactstock, unterwarf und sich zugleich in begeisterter Hingebung zu eigen machte. „Meine Stellung hier", schreibt er einem Freunde, „ist von der allerangenehmsten Art. Willige Leute, ein gutes Orchester, — das empfänglichste, dankbarste musikalische Publicum, — dabei gerade so viel zu thun, als mir lieb ist, Gelegenheit, meine neuen Sachen sogleich zu hören; auch hübschen Umgang habe ich vollauf, und das wäre wol Alles, was man zum Glück brauchte, wenn das nicht tiefer säße!" Die letzteren Worte beziehen sich auf einen schweren Verlust, den Mendelssohn nur wenige Wochen nach seiner Uebersiedelung nach Leipzig erfahren — den am 19. November 1835 erfolgten Tod seines Vaters. Der glücklichste, harmonischste Familienkreis war somit seines Hauptes beraubt, und der junge Künstler, dessen Leben bisher nur selten ein tieferer Schmerz genaht, ward durch dies plötzliche Ereigniß innerlichst getroffen. „Ich habe an meinem Vater so ganz und gar gehangen", äußerte er einem Freunde gegenüber, „daß ich nicht weiß, wie ich mein Leben nun fortsetzen werde, weil ich nicht blos den Vater entbehren muß, sondern auch meinen einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und meinen Lehrer in der Kunst wie im Leben." Aber er gelobt sich in seinem Sinne weiter zu arbeiten und fortzuschreiten, weil „sein Hauptwunsch das Fortschreiten war".

Wie treu er an der Bethätigung dieses Vorsatzes festgehalten, weiß die Welt. Der flüchtigste Blick auf seine Leistungen schon bezeugt es, daß er ein Recht hatte zu sagen: „Ich habe

durchaus nicht eine Philosophie, die mir Bequemlichkeit anräth, oder doch wenigstens entschuldigt." So führte er schon in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Leipzig manche heilsame Neuerung ein. Während, nach der auch hier noch üblichen alten Praxis, bisher der Concertmeister vom ersten Geigenpult aus die Orchesteraufführungen leitete, übernahm Mendelssohn nun die Direction derselben aus der Partitur. Auch ließ er sich's angelegen sein, die Zuhörerschaft mit den Werken neuerer wie älterer Meister — namentlich mit den unbekannteren Schöpfungen Bach's, Händel's und Beethoven's — bekannt zu machen, und brachte unter anderen die neunte Symphonie des Letzteren schon in den ersten Wochen des Jahres 1836 zu wahrhaft epochemachender Aufführung. Gleichzeitig machte er sich durch den Gewinn junger hervorragender Kräfte, wie vor Allen des ihm nahe befreundeten großen Geigenvirtuosen Ferdinand David, verdient, der im Februar 1836 als Concertmeister in das Gewandhausorchester eintrat und mit Mendelssohn gemeinsam die Kammermusikaufführungen zu gleichem Ruf, wie die Concerte, brachte, nun aber auch (Juli 1873) dem Leipziger Kunstleben entrissen worden ist. Von Mendelssohn angezogen, erschienen auch andere Meister, — so bald nach seiner Ankunft Moscheles und Chopin, wie später Hiller, Gade, Berlioz u. A. — als mehr oder minder flüchtige Gäste in Leipzig. Seinen jüngeren Berufsgenossen war er immer ein unermüdlicher Freund; wohlwollend im Urtheil, hülfreich in Rath und That, hat er sich von Jeglichem finden lassen, der ihn suchte.

Einer so ausgedehnten practischen Thätigkeit unseres Künstlers gegenüber erscheint die Beschränkung seiner schöpferischen als eine nur zu natürliche Folge, und so ergab sich als künstlerische Ausbeute der Jahre 1835 und 1836 im Wesentlichen nur eine Reihe von „Präludien und Fugen für Pianoforte"

(op. 35) und die Vollendung des „Paulus". Gelangt in jenen ersteren schon das bereits erwähnte Princip Felix Mendelssohn's zum Ausdruck, die alten Formen mit neuem Geist zu erfüllen, und an die Stelle kalter Satzkünsteleien das Melodische der Cantilene, ein warmes, individuelles Leben zu setzen, so kommt dasselbe in ungleich großartigerer Weise in letztgenanntem Werke zur Erscheinung. Das Oratorium Bach's und Händel's zeigt sich verjüngt und erneuert in dieser Schöpfung des modernen Meisters, die Gemüthsinnigkeit des Ersten mit der Plastik der Darstellung des Zweiten in ihr vereint, auch wenn sie, das Resultat eines von Grazie und Frohmuth erfüllten jugendlichen Geistes, sich nicht zu messen begehrt an der unergründlichen Tiefe dieses Einen, und der grandiosen Gewalt jenes Andern. Die alte Strenge und Herbheit der Empfindung und Formgebung erscheint gemildert, frischerer Gefühlsweise angepaßt, die göttliche Erhabenheit jener Werke in reine, schöne Menschlichkeit umgewandelt. An die Stelle der objectiven Ruhe älterer Gestaltungsweise ist eine subjective Theilnahme des Künstlers am Kunstwerk getreten; sein Genius leuchtet allenthalben daraus hervor, in seinem glänzendsten, eigenartigsten Lichte. Der Gang der Handlung, das Auftreten des Chorals, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen hält sich an das Vorbild der Matthäus-Passion; nur giebt sich in der Declamation eine modernere Ausdrucksweise, in der Verwendung der instrumentalen Mittel eine reichere Mannigfaltigkeit, in der Haltung des Stils eine leichtere Anmuth, in der Gesammtstimmung ein wärmeres, blühenderes Colorit und zugleich eine gewisse volksthümliche Klarheit kund. Eine bevorzugte Stellung ist dem Chor eingeräumt, der nach antikem Muster zumeist nur betrachtend oder mitempfindend eintritt; die Erzählung nicht wie in der Bach'schen Passion (im Evan-

geliſten) perſonificirt, ſondern in verſchiedene Stimmen vertheilt. Die Charakteriſtik der Situationen zeigt ſich zum Theil in feinſter, meiſterlicher Ausbildung und an einzelnen Stellen eine hohe dramatiſche Wirkung erzielend. Leider nur fehlt eine ſtetig ſich entwickelnde kunſtgemäße Steigerung des Ganzen. Bereits mit dem erſten Theil erſcheint der eigentliche Höhepunkt erreicht, und die wahrhaft verklärte Stimmung der Stephanus-Epiſode dämpft die Wirkung der folgenden Scenen um ein nicht Unbedeutendes. Dennoch bleibt der Paulus eine Meiſterſchöpfung, der Ausfluß tiefreligiöſer Geſinnung, „ein Werk des Friedens und der Liebe", wie Robert Schumann ihn bezeichnet.

Die Muſe Felix Mendelsſohn's war überhaupt ihrem innerſten Weſen nach eine friedliche, nicht die eines kühnen Neuerers und Eroberers; darum ward und wird ſie auch allenthalben willkommen geheißen. Nicht eigentlich bahnbrechend hat er gewirkt, nicht eine neue Welt ureigenthümlicher Ideen an's Licht gerufen. Wol iſt ſein Leben und Streben Fortſchritt geweſen; nur jener Fortſchritt, der ſich ſeinem künſtleriſchen Bewußtſein als der allein rechte und wahre ergab; ein Fortſchritt aus der Gegenwart durch die Vergangenheit hindurch; ein Fortſchritt, der zugleich ein Zurückgreifen in ſich faßte, mehr ideeller, als formeller Natur, und darum widerſtandslos aufgenommen, während neue Formen ſich erſt mühſam Bahn gewinnen müſſen. Ob auch vielfältig nachgeahmt von kleineren Geiſtern, hat doch Keiner ihn nur annähernd zu erreichen, Keiner ſeine Bahnen in Wahrheit weiter zu führen vermocht. Das ſchöne Werk der Verſöhnung alten und neuen Geiſtes war ihm beſchieden und ward von ihm glorreich hinausgeführt; unſeren heutigen Meiſtern aber ſcheint die undankbarere Aufgabe vorbehalten, einen den modernen Empfindungen und Anſchauungen entſprechenden Ausdruck, eine aus ihrem Geiſt ſich herausgeſtaltende Form zu gewinnen.

Am 22. Mai 1836, bei Gelegenheit des von Mendelssohn geleiteten rheinischen Musikfestes, trat der Paulus in Düsseldorf zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit. Der Componist fand sein Werk durch Julius Rietz schon auf das Sorgfältigste vorbereitet, und „mit Liebe und unglaublichem Feuer", wie er selbst es rühmt, gaben sich die Mitwirkenden demselben hin. So war der Erfolg der großartigen Schöpfung ein glänzender. Nur der Künstler selbst fand sich damit noch nicht zufriedengestellt. Die strengste Kritik pflegte er an seinen eigenen Werken zu üben. Bekennt er doch selbst: „Es gelingt mir in manchem, namentlich in Nebensachen, bei so einer größeren Arbeit erst nach und nach, meinem eigentlichen Gedanken nahe zu kommen und ihn recht klar hinzustellen; bei den Hauptsachen und Hauptstücken kann ich freilich nachher nichts mehr ändern, weil sie mir gleich so einfallen; aber um das auch von allem sagen zu können, bin ich noch nicht weit genug." Darum machte er sich gern die bei der ersten Aufführung gesammelten Erfahrungen für eine letzte Ueberarbeitung zu Nutze. So nahm er denn, kaum in Frankfurt am Main angekommen, woselbst er in Vertretung seines erkrankten Freundes Schelble für mehrere Wochen die Direction des „Cäcilienvereins" übernommen, eine bedeutende Umänderung seines Paulus vor und verkürzte ihn unter anderm um nicht weniger als neun Nummern. In so erneuerter Gestalt hielt das Werk nun seinen Triumphzug durch die ganze musikalische Welt und erlebte schon in dem kurzen Zeitraum von anderthalb Jahren mehr denn fünfzig Aufführungen, dem Namen seines Urhebers eine erste Stelle unter den vaterländischen Kunstgenossen erobernd.

Während jenes sommerlichen Aufenthalts in Frankfurt aber vollzog sich noch ein Ereigniß von hoher Bedeutung für Felix Mendelssohn: in der holden Gestalt Cécile Jeanrenaud's, der

Tochter eines reformirten Predigers daselbst, fand er das Ideal seines Herzens und seine Braut. Nach nur kurzem Glücksgenuß zwar führte ihn die Weisung seines Arztes von ihrer Seite hinweg nach Scheveningen, um im Gebrauch des Seebades seine angegriffenen Nerven zu stärken; — auch der folgende Winter fand ihn ihr fern in seiner Leipziger Thätigkeit, die durch Aufführung des Paulus erneuten Glanz erhielt. Mit Beginn des Frühjahrs aber war er schon wieder in Frankfurt, um seine eben so schöne als liebenswürdige Braut als Gattin heimzuführen. Das reinste Glück entblühte diesem Bunde und ihm, den des Himmels Gunst so reich begnadigt, ward nun auch die Erfüllung seines Ideals beschieden — er hatte die Seele gefunden, die harmonisch mit der seinen zusammenklang.

Den ganzen Sommer brachte er in Frankfurt und am Rheine zu. Das Clavierconcert in D-moll (op 40), der 42. Psalm und das E-moll-Quartett (op. 44 Nr. II.) sind die Früchte jener sonnigen Zeit. Im September ging er nach Birmingham, um bei dem dort stattfindenden Musikfeste seinen Paulus mit einem beispiellosen Erfolg aufzuführen. Kurz darauf kehrte er wiederum nach Leipzig zurück, das ihm und seinen Werken immer enthusiastischer ergeben ward. Einer bereits im vorhergegangenen Jahre mit vielem Glück von ihm geleiteten großen Aufführung von Händel's „Israel in Aegypten" ließ er nun desselben Meisters „Messias" folgen; den besonderen Dank der Musikfreunde Leipzigs aber erwarb er sich durch Veranstaltung einer Reihe sogenannter „historischer" Concerte, darin er den gesammten Entwickelungsgang der Tonkunst von Bach bis auf die Jetztzeit durch einzelne hervorragende und charakteristische Werke vorführte. Immerdar von dem Grundsatze geleitet: „wenigstens ein Stück auf dem Programm zu haben, wodurch man möglicher Weise einen Fortschritt nachweisen könne", brachte

er, nach einem großentheils in Berlin verlebten Sommer, auch im darauffolgenden Winter unter andern die von Robert Schumann aufgefundene C-dur-Symphonie Franz Schubert's zuerst auf's Repertoire, dirigirte er auch 1838 und 39 wieder die rheinischen Musikfeste zu Cöln und Düsseldorf.

Inzwischen blieb auch die schöpferische Thätigkeit des Meisters während jener Zeit eine rastlose, und erscheinen als erheblichste Producte der Jahre 1838 und 39 der 95. und 114. Psalm für Chor, Solo und Orchester, die Serenade und das Allegro giojoso (op. 43), die Quartette in D- und Es-dur (op. 44 No. I. und III.), das D-moll-Trio (op. 49), die Sonate für Clavier und Cello (op. 45), eine Orgelsonate (op. 65 No. II.), die Ouvertüre zu Victor Hugo's Drama „Ruy Blas" und eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge. Die erwähnte, binnen wenig Tagen entstandene, äußerlich glanzvolle Ouvertüre zählt nicht zu den hervorragenderen Werken Mendelssohn's, wiewol seine Ouvertüren im Ganzen einen bedeutsameren Rang behaupten, als seine Symphonien und Kammermusik-Compositionen, welche letztere hinter denen Schubert's und Schumann's zurückstehen.

Das Jahr 1840 brachte eine größere Composition Felix Mendelssohn's zur Reife: seinen „Lobgesang". Neben mehreren kleineren Festgesängen, zur Feier des vierhundertjährigen Jubelfestes der Erfindung der Buchdruckerkunst geschrieben, kam derselbe am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung, von gewaltigstem Eindruck begleitet. Als „Symphoniecantate" hat der Componist sein Werk bezeichnet und dem vocalen Theil drei symphonische Orchestersätze vorausgehen lassen, so daß die Form an Beethoven's neunte Symphonie erinnert, sich aber von dieser wiederum durch unmittelbaren Anschluß der einzelnen Sätze aneinander unterscheidet. Ohne Frage

stellt sich diese Schöpfung als eine der frischesten des Künstlers dar. — Wenige Wochen später bot Mendelssohn der musikalischen Welt Leipzigs wieder einen hohen Genuß, als er zum Besten eines für Sebastian Bach zu errichtenden Denkmals ein Orgelconcert, und zwar, wie er schreibt, „solissimo" veranstaltete. In neun Bach'schen Compositionen und einer freien Phantasie bewährte er sich auch auf diesem höchsten Instrument als ein seltener Künstler. Durch so übermäßige Anstrengungen in seiner Gesundheit erschüttert, erkrankte er kurze Zeit darauf nicht unbedenklich; leitete aber dessen ungeachtet, kaum genesen, im September wieder das Musikfest zu Birmingham, wo, ebenso wie in einem späteren Gewandhaus-Concert, sein „Lobgesang" neue Triumphe feierte. Den vollen Umfang seines großartigen Directionstalentes namentlich fand er zu bekunden Gelegenheit, als er im April 1841 Bach's „Matthäus-Passion" zur Aufführung brachte. Mit diesem für Leipzig bedeutungsvollen musikalischen Ereigniß schloß er zugleich seine erste mehrjährige Wirksamkeit hierselbst ab, um bereits im Juli einem ehrenvollen Ruf nach Berlin zu folgen.

Nur ungern schied Mendelssohn aus einer Stadt, in deren Mitte er sich als Mensch wie als Künstler in gleichem Maße geliebt und heimisch fühlte, und deren blühendes Kunstleben zum großen Theil seine eigene Schöpfung war. Es war ein dankbarer Boden, auf dem er daselbst wirkte, und mannigfache Beweise dessen waren ihm von Anbeginn seiner Thätigkeit zugekommen. So hatte ihn die Universität Leipzig bereits im Jahre 1836 honoris causa zum Doctor philosophiae ernannt, der König von Sachsen ihn fünf Jahre später zu seinem Capellmeister erhoben, während man andererseits seine Verdienste auch dadurch würdigte, daß man seiner Stimme in Fragen der Kunst einen entscheidenden Einfluß gestattete. Ein von ihm gestellter

Antrag auf Gehaltserhöhung der sehr bescheiden honorirten Orchestermitglieder fand beispielsweise, gleich einem der Regierung unterbreiteten Vorschlag, eine vorhandene bedeutende Stiftung (die Hofrath Blümner'sche) zur Gründung einer Musikschule in Leipzig zu verwenden, Genehmigung. Die Uebersiedelung des Meisters nach Berlin allein verzögerte die Ausführung dieses letzteren Plans.

Von Friedrich Wilhelm IV., dem kunstsinnigen Fürsten, als Capellmeister nach dessen Residenz berufen, traf Felix Mendelssohn dort ein. Einen bestimmt vorgezeichneten Wirkungskreis fand er daselbst nicht vor. Es lag in dem Plane des Königs, die Academie der Künste umzugestalten und sie in vier Classen, für Malerei, Sculptur, Architectur und Musik einzutheilen, deren jede einen Dirigenten erhalten, während die Oberleitung der gesammten Academie von diesen vier Directoren abwechselnd geführt werden sollte. Zum Dirigenten der musikalischen Abtheilung hatte man Mendelssohn auserlesen, und sollte dieselbe aus einem großen Conservatorium bestehen und, in Verbindung mit mehreren anderen musikalischen Anstalten, auch öffentliche Concerte geben. Doch stellten sich der Ausführung dieses großartigen Projectes mannigfache Hindernisse entgegen, und so kehrte unser Künstler, seiner unbestimmten Stellung müde und von dem musikalischen Leben der preußischen Hauptstadt wenig befriedigt, schon nach Ablauf eines Jahres in den ihm liebgewordenen Wirkungskreis nach Leipzig zurück.

Seine öffentliche Thätigkeit hatte sich während seines Aufenthaltes in Berlin lediglich auf die Direction einiger Concerte, sowie auf die Aufführung seiner „Antigone" beschränkt, welche letztere er auf Veranlassung des Königs geschrieben. Einer der herrlichsten Schöpfungen des Meisters treten wir in diesem Werk gegenüber, darin die schwere Aufgabe, die verloren gegangene

Musik der alten griechischen Tragödie zu erneuen, dergestalt gelöst erscheint, daß Böckh, der berühmte Berliner Alterthumsforscher, erklärte, „jedes antiquarische Gewissen dürfe sich durch dieselbe beschwichtigt fühlen." Von früher Jugend an von classischem Geiste genährt und seinen Schönheitssinn an Studien der Antike bildend, trug Mendelssohn — mochte ihm immer das eigentlich Großartige, das machtvoll Geniale des Wurfes fehlen, wie es antike Gestaltung verlangt — in höherem Grade als Andere die Befähigung zu einer Tondichtung in sich, die sich Sophokleischer Poesie vermählen sollte. Die Wirkung des schönen Werkes war denn auch eine bedeutende, als dasselbe, unter Tieck's Hülfe in Scene gesetzt, am 6. November 1841 zum ersten Mal über die Potsdamer Hofbühne ging, und ein noch gesteigerter Eindruck gab sich bei einer Wiederholung in denselben Räumen, sowie bei der öffentlichen Aufführung im Schauspielhause zu Berlin und im Leipziger Stadttheater kund.

Ebenso erntete ein zweites großes Werk des Künstlers, das während seines Berliner Aufenthaltes zur Vollendung gekommen, bei seinem ersten Eintritt in die Oeffentlichkeit allseitigen Beifall: seine „A-moll-Symphonie" (op. 56), die er im Juni 1842 im philharmonischen Concert zu London zur Aufführung brachte, nachdem er zuvor wieder das rheinische Musikfest geleitet. Es ist dies jene unter dem Namen der „schottischen" bekannt gewordene Symphonie, zu der Mendelssohn, wie bereits erwähnt, während seiner Reise nach Schottland im Jahre 1829 schon die Anregung empfangen, und die ihn auch in Italien beschäftigt hatte. Gleich der früher beendeten A-dur-Symphonie trägt auch diese jenes reizende, volksthümliche Colorit an sich, das ihnen beiden einen gewissen verwandtschaftlichen Zug mit der C-dur-Symphonie Franz Schubert's verleiht. Von Pathos, massenhafter Breite und Beethoven'scher Gewalt ist nichts in

ihnen zu spüren; dafür jene Grazie und Zartheit des Baus, jene durchsichtige Klarheit der Empfindung und Darstellung, die Mendelssohn immerdar eignen und die diesen Werken einen so liebenswürdig anmuthenden Charakter aufprägen. Ein eigenthümlich nordisch-romantisches Element durchzieht sie beide; auch die „italienische Symphonie" befreit sich, außer im Saltarello, nicht von einer mehr nordischen als südlichen Färbung, die in der „schottischen Symphonie" zu vollendetstem Ausdruck gelangt. An innerer Bedeutung erscheint die letztere der ersten noch überlegen, und Schumann bezeichnete das Scherzo derselben als das geistreichste, das in neuerer Zeit geschrieben worden sei. Die Instrumentationskunst des Componisten besonders zeigt sich auch hier in ihrem glänzendsten Lichte.

Der diesjährige Aufenthalt Mendelssohn's in England war an besonderen Ehren für ihn reich. So empfing ihn die Königin Victoria im engsten Kreise und ließ sich von ihm seine Compositionen vorspielen und seine Lieder begleiten. Mehr und mehr steigerte sich die Popularität des Künstlers auch auf englischem Boden, und selbst bei nichtofficiellem Erscheinen desselben begann man ihm allgemeine Ovationen darzubringen.

Nachdem er den Rest des Sommers theils in Frankfurt, theils in der Schweiz verbracht, traf Mendelssohn mit Beginn der Saison in Leipzig ein, um die Leitung der Concerte, die während des vergangenen Winters seinem Freund David übertragen worden war, wiederum zu übernehmen. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin war nur bestimmt, sein Verhältniß daselbst zu lösen. Er erbat sich in dieser Absicht eine Audienz bei seinem königlichen Gönner. Dennoch wußte dieser den Widerstrebenden durch das Versprechen zu fesseln, nach Berlin zurückzukehren, sobald sich ein geeigneter Wirkungskreis für ihn darböte. Als ein neues Zeichen der Gunst Friedrich

Wilhelm's, die sich schon durch Verleihung des Ordens „pour le mérite" kundgegeben, ward er bald darauf mit dem Titel eines General-Musikdirectors des Königs und der „Oberleitung der kirchlichen und geistlichen Musik" in Preußen betraut. Noch in den letzten Wochen dieses Jahres aber betraf ihn ein trauervolles Ereigniß: der Tod seiner Mutter, an der sein Herz mit treuster Liebe gehangen und der seine Seele innerst verwandt war

Die amtliche Thätigkeit des Meisters in Leipzig weist als interessanteste Erscheinung dieses Winters die Aufführung seiner „Walpurgisnacht" auf, jenes in Italien geschaffenen, im Jahre 1842 aber durchgreifend umgestalteten Werkes, in dem sich die Begeisterungsfrische des Jünglings mit der Künstlerschaft des gereiften Mannes verbindet. Alle die seiner Individualität charakteristischen Züge finden sich darin wieder und reihen es seinen besten Schöpfungen ein.

Mit seiner Rückkehr nach Leipzig war auch endlich die Realisirung des Planes gesichert, den er, wie schon erwähnt, in's Leben gerufen und dessen Gedeihen er auf das Eifrigste gefördert hatte: die Gründung eines Conservatoriums daselbst. Im Januar 1843 ward bereits das allgemeine Programm der neuen Anstalt herausgegeben und dieselbe unter Protection des Königs von Sachsen am 3. April eröffnet. Mendelssohn selbst übernahm, außer dem mit Robert Schumann gleichzeitig ertheilten Unterricht in der Composition, noch das Instrumental-, Jener das Clavierspiel; Moritz Hauptmann Contrapunkt und Harmonielehre; Ferd. David stand dem Violin-, Becker dem Orgel-, Wenzel und Plaidy gleichfalls dem Pianofortespiel, Böhme und Frau Grabau-Bünau dem Gesange vor. Binnen kurzem nahm das junge Institut den lebhaftesten Aufschwung, und eine große Anzahl begeisterter Kunstjünger scharte sich um ihn, der den

eigentlichsten Anziehungspunkt desselben bildete und dessen Richtung sie wiederum dankbar in der Welt verbreiten halfen.

Den Sommer 1843 verlebte Mendelssohn zum größten Theil in Leipzig, einigen ihm vom König von Preußen übertragenen Arbeiten, wie der Beschäftigung mit seinem „Elias" hingegeben — einem Oratorium, das er seit längerer Zeit schon in Angriff genommen hatte, nachdem er seinen früheren Plan, seinem Paulus einen Petrus zur Seite zu stellen, wieder verworfen. Als in Berlin inzwischen mit dem königlichen Domchor ein Institut in's Leben getreten war, dessen Oberleitung man ihm zu übertragen gedachte, begab er sich zu Beginn des August zur Stelle und dirigirte bereits kurz nach seiner Ankunft die erste kirchliche Aufführung desselben, dessen Hauptaufgabe in Uebernahme der Gesänge beim Gottesdienst in der Domkirche bestand. Da jedoch die von ihm befürwortete Verwendung der Instrumentalmusik als Begleitung des Gesangs vielfältiger Opposition begegnete, nahm er an den ferneren Aufführungen des Instituts nur noch in einzelnen Fällen Antheil. Dagegen ließ er sich zur Direction der von der königlichen Capelle gegebenen Symphonie-Concerte bereit finden; auch führte er am 14. October auf der Potsdamer Hofbühne und wenige Tage später im Berliner Schauspielhause ein neues eigenes Erzeugniß vor: die Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum.

Es ist bekannt wie jene duftigste Blüte der Mendelssohn'schen Kunst allenthalben Eingang und Anklang gefunden, wie wir die Wiedergeburt des köstlichen Märchens des britischen Poeten auf unserer Bühne ihr allein danken. In glücklicher Gemeinschaft paart sich nun dem literarischen ein musikalisches Meisterwerk. Schon Beethoven war, als er seine Musik zu Goethe's Egmont schrieb, mit einer ähnlichen That

vorangegangen, ohne jedoch, ebensowenig wie der ihm nachfolgende Weber in seiner Preciosa, eine völlige Verschmelzung, eine geistige und körperliche Einigung zwischen der Poesie des Wortes und des Tones zu erzielen. Vollständiger als der große classische Meister geht der romantische, der auch dem Chor Eingang gestattet, hier in seinem Gegenstande auf und gewinnt seiner Kunst einen unmittelbareren Antheil an der des Dichters, dieselbe nicht nur illustrirend, sondern vielmehr ergänzend, durchdringend und verklärend. Freilich erwies sich auch die Stoffwahl des Jüngern der tonkünstlerischen Behandlung in höherem Grade günstig als diejenige des Aelteren, und der zu gestaltende Gegenstand zeigte sich mit der Richtung der Begabung Mendelssohn's auf das glücklichste übereinstimmend.

Ungleich fremder stand sein künstlerisches Naturell Racine's „Athalia" gegenüber, deren Musik er — ebenso wie Antigone und Sommernachtstraum und den späteren Oedipus — auf Wunsch des Königs schuf. Ursprünglich nur für weibliche Stimmen mit Pianofortebegleitung geschrieben, wurden die Chöre 1844 in einem Hofconcert in Berlin zum ersten Mal aufgeführt, im darauffolgenden Jahre aber erst zu ihrer jetzigen Gestalt für gemischten Chor und Orchester umgeformt. Die dazu gehörige Ouvertüre ward 1844 in London hinzu componirt.

Als weitere wesentlichere Resultate des Jahres 1843 sind mehrere liturgische Gesänge für den Domchor, die Cello-Sonate (op. 58), die Concert-Arie für Sopran mit Orchester (op. 94), die Alt-Hymne (op. 96) und eine Anzahl Lieder mit und ohne Worte zu erwähnen, denen im darauffolgenden Jahre wiederum eine Reihe Psalmen und Lieder, die Orgelsonaten (op. 65) und das schöne Violin-Concert in E-moll (op. 64) folgten, welches für Ferdinand David geschrieben und ihm auch gewidmet ward.

Neue Auszeichnungen erwarteten Mendelssohn im Sommer

1844 wieder in London, nicht minder in Zweibrücken, wo er das pfälzische Musikfest leitete. Ein ihn nach der rastlosen Thätigkeit der vergangenen Monate überkommendes Ruhebedürfniß bestimmte ihn sodann, sich den Winter über nach Frankfurt zurückzuziehen, und dort nur der Ausführung einiger begonnenen Arbeiten zu leben. Somit kehrte er, wie er sein Dienstverhältniß in Berlin gelöst hatte, für dies Jahr auch nicht in seinen Leipziger Wirkungskreis zurück. Erst im Frühjahr 1845 nahm er mit seiner Thätigkeit am Conservatorium den letzteren wieder auf, und führte auch, von dem kommenden Herbst an bis zu seinem frühen Hinscheiden, mit nur vereinzelten Unterbrechungen von neuem die Direction der Gewandhausconcerte, von dem als Mitdirigenten engagirten Niels W. Gade dabei unterstützt.

Ein neues großes Werk des Meisters — das Ergebniß seines Frankfurter Stilllebens — erschien mit seinem „Oedipus in Kolonos" im November 1845 auf der Hofbühne zu Potsdam und Berlin, erzielte jedoch, gleich der im December aufgeführten „Athalia", einen geringeren Erfolg als seine vorhergegangenen Schöpfungen. Den königlichen Auftrag, auch die Aeschyleischen „Eumeniden" in Musik zu setzen, hatte er abgelehnt. Sein künstlerisches Gewissen gestattete ihm nicht, sich mit einem Texte zu befassen, zu dem er sich nicht in innerer Beziehung fühlte. „Einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt," schreibt er an Devrient, „componire ich nun einmal nicht." „Aus dem Herzen kommen" mußte ihm seine Musik, — einen anderen Quell schöpferischer Thätigkeit kannte er nicht. Weder um den Preis der Popularität, noch um die Gunst der Großen hat er jemals mit unkünstlerischen Zugeständnissen geworben; freiwillig jedoch warf das Glück ihm, seinem Liebling, diese Gaben in den Schoos. Ehren über Ehren häuften sich

auf seinem Haupte, auch gelegentlich der Musikfeste in Aachen, Lüttich, Cöln und Birmingham (1846); den großartigsten Erfolg aber trug er an letztgenanntem Orte mit seinem „Elias" davon.

Ueber den Werth dieses Oratoriums im Verhältniß zum „Paulus" ist vielfach gestritten worden, und wechselnd hat man ihm bald eine höhere, bald eine niedere Stelle als jenem zugewiesen. Gewiß ist, daß im Elias eine gereiftere kraftvollere Mannesempfindung, im Paulus eine in sich abgerundetere Form zur Erscheinung kommt. Das Leben des Apostels bot ein abgeschlosseneres Bild als das des alttestamentlichen Propheten, das, in keinem bestimmten Ereigniß gipfelnd, sich in der Darstellung unseres Künstlers nur aus einzelnen Situationen zusammenreiht, ohne stetig sich entwickelnde Handlung und Steigerung. Hinwiederum hatte der alttestamentarische Hintergrund vor der abstracten apostolischen Welt den Vortheil eines lebendigeren Realismus, einer mannigfaltigeren Scenerie und sinnlichen Erscheinungsfülle voraus, die dem tonmalerischen Vermögen reichen Spielraum eröffnete. Den Text hat Mendelssohn sich selbst, wie schon im Paulus so auch hier, mit Hülfe seines theologischen Freundes Schubring aus Bibelworten zusammengesetzt, dabei in höherem Grad als bei dem ersten Oratorium ein Streben nach dramatischer Wirkung verfolgend. So erscheint die Erzählung hier gänzlich ausgeschieden, und die handelnden Personen werden ohne Weiteres redend eingeführt. Freilich zerfällt auf diese Weise das Ganze in eine Folge einzelner Bilder und Scenen, die allein durch die Figur des Elias äußerlich mit einander verbunden sind, ohne sich in innerer Nothwendigkeit organisch auseinander herauszugestalten. Nichtsdestoweniger erhebt es sich am Schluß des ersten Theils zu gewaltiger dramatischer Gipfelung, der leider nur im zweiten Theil mit

seinen lyrischen Contrasten ein umso unaufhaltsamerer Niedergang folgt.

Der Eindruck, den das Werk bei seiner ersten Aufführung am 25. August 1846 hervorrief, war ein selbst den Componisten überraschender. „Noch niemals," schreibt er seinem Bruder, „ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie das Oratorium," und anderwärts: „ich zweifle fast, ob ich dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf."

Mit dem Herbst begann Mendelssohn wieder seine Thätigkeit in Leipzig, dessen Conservatorium er in Ignaz Moscheles († 1870) eine neue und ruhmreiche Stütze erworben. Doch eine gewisse Müdigkeit, ein immer sehnsüchtigeres Ruhverlangen, wie es sonst nur auf Momente von seiner Seele Besitz ergriffen, macht sich jetzt mehr und mehr bei ihm fühlbar. Die äußerlichen Berufsgeschäfte beginnen ihm lästig zu werden und ernster beschäftigt ihn der Gedanke, jede feste Stellung aufzugeben und als freier Künstler zu leben. „Ich denke jetzt schon täglich daran," schreibt er den Seinen, „ob ich nicht den Sommer in schöner Gegend (etwa am Rhein) und den Winter in Berlin zubringen kann, ohne öffentliche Verpflichtung. Es zieht mich zu den Leuten, mit denen ich Kindheit und Jugend genossen habe und deren Erinnerungen und Freundschaft und Erlebnisse die meinigen sind."

Während aber seine Phantasie bei den heitern Bildern solcher Zukunftsträume verweilte, brachte sie auch der Gegenwart ihren Tribut. Wir sehen ihn noch in seinem letzten Lebensjahre (1847) der Ausführung zweier Pläne hingegeben, die er schon längere Zeit mit sich herumgetragen hatte: dem Oratorium „Christus" und der Oper „Loreley". Mit erstge-

nanntem Werke gedachte er eine Trilogie abzuschließen, die in Elias, Paulus und Christus die drei Grundpfeiler des Reiches Gottes auf Erden zum Gegenstand haben sollte. Doch nur einige Recitative und Chöre aus dem ersten und zweiten Theil des Werks — der Geburt und dem Leiden Christi — sind fertig auf die Nachwelt gekommen. Sie mögen durch Bach's Passion mannigfach angeregt worden sein, obgleich sie in Stimmung und Empfindung eine viel modernere und freiere Haltung behaupten. Die Chöre zählen zu den besten derartigen Werken des Künstlers, ja sie übertreffen an dramatischer Wirksamkeit und Vollendung der Declamation selbst zum Theil die des Elias.

Von seiner Oper, in deren von Emanuel Geibel verfaßtem Textbuch er endlich den ihm zusagenden Stoff fand, war ihm nur ein kleiner Theil zu vollenden vergönnt: ein Ave Maria für Sopran und weiblichen Chor, ein Marsch mit Chor und das Finale des ersten Actes. Von welch' großer Wirkung dies letztere aber auch immerdar im Concertsaal begleitet sein, so viel schöne und effectvolle Momente dasselbe auch enthalten mag, des eigentlich dramatischen Elementes entbehrt es doch, und trotz der großen Feinheit der Ausführung im Einzelnen mangelt ihm die Schlagkraft realistischer Gestaltung, wie sie die Bühne fordert. Ob dies auch immerhin zum Theil der märchenhafte, lyrische Stoff verschuldet, des Meisters Naturell fühlte sich doch eben von diesem angezogen — ein Beweis mehr für die mehr lyrische und epische als dramatische Richtung seiner Befähigung. Er ist als Epiker häufig dramatisch, aber er ist es nicht als Dramatiker, er vermag sich dramatisch zu erheben, aber er wandelt nicht auf der Höhe des Dramas. Der echte Lyriker ist selten ein rechter Dramatiker — Franz Schubert und Robert Schumann sind lebendige Beweise dessen.

Nach dem vorzeitigen Tode Felix Mendelssohn's sind die

Fragmente des „Christus“ und der „Loreley“ nebst einer Reihe anderer Werke (von op. 73—119) der Oeffentlichkeit übergeben worden. Eine große Anzahl aus den verschiedensten Perioden herrührender und von dem Meister selbst nicht des Herausgebens werth erachteter Compositionen, über die ein von Rietz zusammengestelltes Verzeichniß einen Ueberblick gewährt, aber ruht noch im Familienbesitz verborgen.

Der Frühling des Jahres 1847 fand Mendelssohn in London, wo der Elias dreimal in Exeterhall aufgeführt wurde. Der ersten Aufführung wohnte Prinz Albert bei. Er sandte dem Componisten das von ihm benutzte Textbuch mit der eigenhändigen Widmung: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tongetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden des Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geschrieben von Prinz Albert, Buckingham Palace.“ Am 11. Mai leitete der Gefeierte noch im philharmonischen Concert die Aufführung seiner Sommernachtstraum-Musik und spielte Beethoven's G-dur-Concert, um dessen Bekanntwerden in der musikalischen Welt er sich ein großes Verdienst erworben. Wenige Tage später schon traf er mit den Seinen in Frankfurt zusammen, dort von der erschütternden Kunde des plötzlichen Todes seiner Lieblingsschwester Fanny ereilt. Inmitten ihrer künstlerischen Bestrebungen, eine ihrer Compositionen am Clavier dirigirend, war sie (am 14. Mai 1847) vom Leben abgerufen worden.

Auf das Tiefste darniedergebeugt fühlte sich Felix Mendelssohn in Folge dieses Ereignisses. War er doch mit zwiefachen Banden, mit denen des Bruders und des Künstlers, ihr verknüpft gewesen, die ihm so ungeahnt entrissen. Vergebens bemühte sich seine Familie, das umdüsterte Gemüth des sonst so heitern Künstlers zu trösten und aufzuhellen, — zu schwer und unerwartet hatte ihn dieser Verlust getroffen; zu angestrengt waren seine gesammten Geisteskräfte Jahre hindurch thätig gewesen, als daß sie demselben nun den erforderlichen physischen und psychischen Widerstand entgegenzusetzen vermochten. „Ein großes Capitel ist nun eben aus" — schrieb er, — „und von dem nächsten ist weder die Ueberschrift, noch das erste Wort bis jetzt da. Aber Gott wird es schon recht machen; das paßt an den Anfang und Schluß von allen Capiteln."

Selbst von einem Wechsel der Scenerie hoffte man vergeblich Wirkung; die Schönheiten der Natur blieben für seine sonst so empfängliche Seele ohne versöhnenden Einfluß. Er verlebte den Juni mit den Seinen in Baden-Baden; dann durchreiste er mit ihnen gemeinsam die Schweiz und ließ sich längere Zeit in Interlaken nieder. Wol fühlte er sich hier so weit gekräftigt, daß er sich erneuter schöpferischer Thätigkeit überlassen konnte; — er arbeitete fleißig an seinem Christus-Oratorium und der „Loreley", und vollendete ein Streichquartett in F-moll (op. 80); — die rechte Schaffensfreudigkeit aber wollte ihm nicht wiederkommen. Ein häufig sich einstellendes Kopfleiden quälte ihn, und Musik regte ihn oft bis zu Thränen auf. „Es ist mir ganz leer und wüst, wenn ich an Musik denken will", schreibt er einem Freund. Ja selbst eine Art von Todesahnung mag ihn beschlichen und jenen rastlosen Arbeitsdrang in ihm erzeugt haben, mit dem er „die Frist, die ihm gegeben" bis zum letzten Augenblick zu nutzen begehrte. „Es wird auch für mich die

Zeit der Ruhe kommen", tröstete er seine Gattin, die ihn sorglich bat, seiner zu schonen; — und sie kam nur zu bald, die Zeit der Ruhe!

Am 17. September kehrte er mit der Familie nach Leipzig zurück. Obwol fest entschieden, nach Berlin überzusiedeln, nahm er doch vorerst nur einen kurzen, aber an schmerzlichen Erinnerungen reichen Aufenthalt daselbst bei seinen Geschwistern. Im October war er wieder in Leipzig, mit dem Plane beschäftigt, seinen Elias, an dem er inzwischen noch einige Abänderungen getroffen, in Wien, Leipzig und Berlin zur Aufführung zu bringen. Am 9. jenes Monats mit seiner musikalischen Freundin, der genialen Interpretin seiner Kunst, Frau Livia Frege, musicirend, überkam ihn, nachdem sie ein neu herauszugebendes Liederheft (op. 71) mit ihm durchgegangen und besonders sein jüngstgeschaffenes hochpoetisches „Nachtlied" gesungen hatte, ein ohnmachtähnlicher Anfall. Doch erholte er sich nach einiger Zeit wiederum; er empfing den Besuch seiner Freunde und konnte am 25. October seinem Bruder schreiben, daß seine Gesundheit sich täglich bessere. Drei Tage später aber wiederholte sich nach einem Spaziergang jener Anfall mit gesteigerter Heftigkeit, und der herbeigerufene Arzt erklärte denselben für einen Nervenschlag. Lange Zeit blieb er des Bewußtseins beraubt; bei allmälig erst zurückkehrender Besinnung klagte er über heftiges Kopfweh; völlige Geistesklarheit aber kehrte ihm nicht wieder. Noch glaubten die Aerzte alle Hoffnung auf Erhaltung seines Lebens nicht ausgeschlossen; eine anscheinend eingetretene Besserung jedoch erwies sich als imaginär. Der 3. November brachte eine Erneuerung des Nervenschlags, und am Abend des 4. November war die reine Seele Felix Mendelssohn's eingegangen in ihre himmlische Heimat.

Unbegrenzt war die Trauer um ihn, der als Mensch wie

als Künstler Allen theuer gewesen, die das Glück jemals in seine Nähe geführt. Tausende drängten sich um sein stilles Todtenbett, um das geliebte, edle Angesicht noch einmal zu sehen, um ihm als letzte Gabe hienieden Blumen und Thränen darzubringen. Lorbeeren und Palmen und Blüten ohne Zahl bezeugten, was er der Stadt gewesen, in deren Mitte er gelebt und die ihn im Bewußtsein dessen, was sie in ihm besessen, mit Stolz den Ihren genannt.

Am Nachmittag des 7. November bereitete man dem Angedenken des Künstlers eine würdige Todtenfeier in der Paulinerkirche zu Leipzig. Die Klänge seines von Moscheles instrumentirten Liedes ohne Worte in E-moll begleiteten ihn auf seinem letzten Wege. Eine unabsehbare Menschenmenge folgte seinem Sarge, und seine Kunstgenossen Hauptmann, Moscheles, David und Gade trugen die Enden des Bahrtuches.

Noch in derselben Nacht ward die sterbliche Hülle des Meisters nach Berlin geführt; dort ward sie in der Frühe des 8. November, unter den Gesängen des Domchors und der Singacademie, in der Familiengruft auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof bestattet. Ein einfaches weißes Marmorkreuz schmückt sein epheuumranktes Grab und an der Seite der Schwester, der er so bald gefolgt, schlummert er nun. Leipzig hat seinen Kunsttempel, den Gewandhaussaal mit dem Bildniß seines Lieblings geziert, und wohl geziemt es jener Stadt, sein Angedenken auch äußerlich wach zu erhalten für kommende Geschlechter. Mag denn sein reines Bild die Zukunft durchleuchten, von dem, wie von selten Einem das Wort Robert Schumann's gilt: „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf."

Robert Schumann.

Wol selten oder nie gab es unter unseren großen Tonmeistern eine poetischere Natur, als jenen wunderbaren Dichter in Tönen, Robert Schumann. Es mögen ihn Andere an klarer, durchsichtiger Linienführung, an plastischer Abrundung ihrer Bilder und Ideen, an dramatischer Gestaltungskraft übertroffen haben — in jenem Dichten und Träumen der Seele aber, das uns in ihre tiefsten Gründe hinabtauchen läßt, in jenem Sichinsichselbstversenken und Sichvoninnenbeschauen, das uns das geheimnißvollste Denken und Fühlen, Leben und Weben des Menschenherzens offenbart, ist ihm Keiner gleichgekommen.

Schumann ist eine durchaus deutsche Natur. Aller Oberflächlichkeit fremd, von unerschöpflicher Tiefe und Fülle des Gemüths, ist er, trotz eines ausgebildeten Phantasielebens, völlig unsinnlicher, idealistischer Art, ein echtes Kind seines Vaterlandes. Der deutsche Hang, zu sinnen und zu grübeln über sich und die ganze Welt, verbindet sich in ihm mit einer anderen Eigenschaft unseres Volkes — jenem Humor, der zwischen Freud und Leid schwebt und unter Thränen lächelt. Recht von Herzen heiter ist er selten. Ein Hauch von Düsterkeit und Melancholie liegt mehr oder weniger über der Mehrzahl seiner Schöpfungen

ausgebreitet und verleiht ihnen einen eigenthümlichen Zauber für gewisse Naturen. Es ist überhaupt keine absolute Schönheitswelt, die uns Schumann's Genius offenbart, sondern vielmehr eine völlig eigenartige, durchaus subjective — die subjectivste vielleicht, die uns je eine Künstlerseele erschlossen. Er ist nie ein Liebling der großen Menge gewesen und wird es wol auch niemals werden; dazu war sein Wesen zu abgeschlossen, seine Individualität eben zu individuell. Keiner fordert zwingender wie er ein liebevolles Entgegenkommen von Seiten des Hörers und Spielers, ein bereitwilliges Versenken in die Welt, die er vor uns öffnet: man muß sich ihm zuvor dahingegeben haben, um ihn hinnehmen zu können; — freilich auch Wenige nur vermögen es, so reichlich jegliche Hingebung zu lohnen. In jedem einzelnen seiner Werke hat Schumann ein Stück seines Selbst niedergelegt, darum ist auch sein Schaffen untrennbar von seinem Sein und Leben, untrennbarer vielleicht als dasjenige irgend eines Meisters. Werfen wir einen Blick auf sein Leben, um dem Verständniß des Werdens und Schaffens dieser tiefsinnigen Künstlerseele näher zu treten.

In Zwickau, der sächsischen Bergstadt, war es, wo Robert Schumann am 8. Juni 1810 das Licht der Welt erblickte. Dort besaß sein Vater, August Schumann, eine Buchhandlung, die er, das Kind unvermögender Eltern, sich durch eine von früher Jugend an unermüdliche und gesegnete Thätigkeit erworben und zu einer allgemein geachteten emporgehoben hatte. Von fünf Kindern das jüngste und bevorzugteste der Natur, ward Robert der Liebling der Eltern, wie Aller, die ihn kannten; vor Allem aber beglückte den Vater die Hoffnung, in diesem geliebtesten Sohne vielleicht dereinst die eigenen Neigungen und Fähigkeiten wieder aufleben zu sehen. Er selbst hatte sich in seiner Jugend viel mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt und

seit dieser Zeit eine Vorliebe für literarische Thätigkeit beibehalten, obgleich seine Leistungen auf diesem Gebiet nicht eben bedeutender Art waren. Die ersten Schuljahre des Knaben gingen jedoch vorüber, ohne etwas Bemerkenswerthes an ihm wahrnehmen zu lassen — er war ein Schüler wie Andere auch — nur in musikalischer Beziehung begannen sich seit seinem siebenten Jahre die Spuren einer Begabung zu zeigen, die in der übrigens gänzlich unmusikalischen Familie ohne ihres Gleichen war. Leider nur war der Musikunterricht, wie überhaupt die Gelegenheit, die die Stadt in damaliger Zeit zur Ausbildung eines Talentes bot, äußerst mangelhafter Art: nicht den erfahrenen Händen eines Künstlers von Beruf, deren es eben keinen gab, konnte Robert übergeben werden; in der Person eines altfränkischen, pedantischen Herrn, des Baccalaureus Kuntzsch, Lehrer am dortigen Lyceum, ward ihm vielmehr ein Claviermeister zugewiesen, der, außer aller Beziehung zur musikalischen Welt stehend, die Musik nur als Nebensache und Verdienst betrachtete und dem Knaben nicht viel mehr, als eine blose Anleitung zur Kenntniß des Nothwendigsten im Clavierspiel zu geben vermochte. Dennoch hat der spätere Meister Schumann bis in seine letzten Lebensjahre dem alten Lehrer allezeit eine dankbare Erinnerung bewahrt, vielleicht vor allem in der Erkenntniß dessen, daß er die Veranlassung zur ersten Kundgebung seines musikalischen Talentes gegeben.

Es war, als ob der Zauber der Musik die bisher schlummernden Seelenkräfte des Knaben erst geweckt und dem Leben geöffnet habe, denn auch der Dichtkunst erschloß sich nun sein jugendlicher Sinn. Nicht nur, daß er sich mit Eifer der Lectüre zuwandte, die ihm die Buchhandlung des Vaters in reicher Auswahl darbot, er versuchte sich auch in eigenen Poesien und ward der Verfasser kleiner „Räubercomödien," die er mit Hülfe seines

Vaters, seines Bruders und mehrerer Schulkameraden sogar auf einer eigens dazu eingerichteten kleinen Bühne zur Aufführung brachte, und in denen der erfreute Vater die ersten, verheißungsvollen Vorzeichen einer ruhmreicheren schriftstellerischen Laufbahn erblickte, als sie ihm selbst vergönnt gewesen war. In dem jungen Geiste begann sich immer mächtiger eine lebhafte Productionslust und Kraft zu regen: auch in der Kunst des Componirens und Phantasirens erprobte er sein Glück, obschon ohne irgend welche Kenntniß der Generalbaßlehre. Die ersten selbstschöpferischen Versuche: kleine Tänze, fallen bereits zwischen das siebente und achte Lebensjahr. Auch wird erzählt, daß ihm die besondere Gabe eigen gewesen sei, Gefühle und charakteristische Züge in Tönen wiederzugeben; ja er soll das verschiedene Wesen seiner Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Piano so treffend bezeichnet haben, daß dieselben staunend und lachend ihre eigenen Portraits wiedererkannten.

So schien es, als ob zwei Künste, Musik und Poesie, sich um den Besitz des Knaben stritten, den sie beide freigebig mit ihren Gaben geschmückt, als ein Ereigniß eintrat, das für die künstlerische Richtung, wie für das ganze Leben desselben von entscheidendem Einfluß werden sollte. In Karlsbad nämlich, dessen Gebrauch der leidende Gesundheitszustand des Vaters nöthig machte und dahin der Sohn ihn begleitete, geschah es, daß Robert im August 1819 Ignaz Moscheles, den berühmten Meister des Pianofortespiels, hörte und damit zum ersten Mal in seinem Leben der Erscheinung vollendeter und allgemein bewunderter Künstlerschaft gegenübertrat. Was war natürlicher, als daß sich dieselbe fortan zum Ideal der jugendlich empfänglichen Seele gestaltete, bei seinen musikalischen Bestrebungen dem Knaben voranleuchtend, ihn zur Nacheiferung begeisternd und tausend stolze Zukunftsträume und Pläne in ihm erzeugend? —

Von nun an sollte die Tonkunst in den Vordergrund seiner Interessen treten und die Richtung seiner Talente sich derselben immer entschiedener zugeneigt zeigen, obgleich er, dem Wunsche der Eltern folgend, zur Erzielung einer classischen Bildung, Ostern 1820 in die Quarta des städtischen Gymnasiums eintrat.

Auch seine freundschaftlichen Verbindungen nahmen mehr und mehr einen musikalischen Charakter an; nur noch mit ihm ähnlich gesinnten, ihm durch gleiches Streben verwandten Naturen suchte und unterhielt er Verkehr. So war es vor Allen ein Freund, der Sohn eines in dieser Zeit nach Zwickau versetzten Regimentsmusikdirectors Piltzing, der seine musikalischen Studien und Genüsse im vierhändigen Spiel theilte; aber sogar ein ganzes kleines Orchester wußte Robert aus den ihm verfügbaren Kräften seines Bekanntenkreises zu organisiren und die Uebungen desselben mit Geschick zu leiten; ja er componirte zwischen seinem 12. und 13. Lebensjahr den 150. Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung und brachte denselben mit Hülfe seiner Kameraden auch wirklich zur Aufführung.

Inzwischen gelangten die musikalischen Talente des Knaben auch außerhalb des Hauses zur Geltung. Mehrere seinen Eltern befreundete Familien, wie die regelmäßig im Gymnasium veranstalteten Abendunterhaltungen, gaben ihm häufige Gelegenheit zur Ausübung seiner Künste, und ließ er sich hier sowol als Solospieler, wie auch als Accompagnateur und Declamator hören. Mochten nun diese Debüts des Schülers nicht nach Sinn und Geschmack des Clavierlehrers sein, oder dieser vielleicht auch das Ueberlegensein desselben drückend empfinden, kurz er weigerte sich, den Unterricht länger fortzusetzen und erklärte den Knaben für fähig, sich fortan selbst weiter zu bilden. — Und so blieb denn Robert in der That sich und seinem Genius überlassen, welcher letztere immer mächtiger die

jungen Flügel regte und in der Seele des Vaters, der des Sohnes musikalisches Treiben schon längst und namentlich durch Einführung der besten und neuesten musikalischen Literatur unterstützt hatte, den Gedanken lebendig werden ließ, ihn ganz einer Kunst zu widmen, zu deren Jünger die Natur selbst ihn berufen zu haben schien. Er trat zu diesem Zweck mit Carl Maria von Weber in Dresden in Verbindung, dessen musikalischer Leitung er den geliebten Sohn anzuvertrauen gedachte, doch zerschlug sich die Sache wieder, und Robert blieb eben nach wie vor in musikalischer Beziehung sein eigener Meister. Das Autodidaktische dieser seiner Studien sollte ihm erst später empfindlich fühlbar werden, als er, nach Absolvirung des Gymnasiums, zu Ostern 1828, die Universität zu Leipzig bezog und dort den Unterricht des bekannten Claviermeisters Friedrich Wieck genoß, durch den er zuerst eine wahrhaft rationelle und künstlerische Durchbildung erzielende Methode des Clavierspiels kennen lernte.

Noch bevor er aber seine Vaterstadt verließ, war der erste große Schmerz an das junge Herz herangetreten und hatte es zum ersten Mal an die Conflicte dieses Lebens gemahnt: der geliebte Vater war ihm (1826) durch den Tod entrissen worden; seine Mutter aber, eine gute, nur etwas schwärmerisch überspannte Frau, die trotz aller zärtlichen Liebe für den Sohn doch jeglichen Verständnisses für seine tiefere Künstlernatur entbehrte, stellte im Verein mit dem Vormund die sehr bestimmte Forderung an ihn, ein Brodstudium zu wählen und seine Lieblingskunst fernerhin lediglich als dilettantische Unterhaltung zu betreiben. Und Robert fügte sich, obwol mit schwerem Herzen, der Mutter Wunsch, dem er den eigenen theuersten zum Opfer brachte, und entschied sich für das Studium der Rechtswissenschaft. Bevor er dasselbe jedoch aufnahm, führte ihn, nach glänzend bestandenem Abiturientenexamen, ein erster größerer Ausflug in Begleitung

eines Freundes, Rosen, in die Welt hinaus. In Bayreuth wurden Jean Paul'sche Erinnerungen aufgesucht; auch in Nürnberg und Augsburg ward gerastet und in München die erwünschte Bekanntschaft des eben epochemachenden Dichters Heinrich Heine gemacht. Dann trennten sich die Freunde. Der Eine wanderte weiter nach Heidelberg, den Andern führte sein Weg nordwärts, einem unwillkommenen Beruf entgegen.

Ob es Schumann mit der Aufnahme desselben jemals rechter Ernst gewesen, wir wissen es nicht — genug, es schien, als wolle sich der Genius in ihm rächen für das dem guten Herzen abgerungene Versprechen, als bäume er sich auf gegen das Emporkommen einer andern als künstlerischen Macht. Und der achtzehnjährige Jüngling war nicht stark genug, den Kampf gegen alle seine Neigungen lange mit Glück zu kämpfen; er war auch zu lange der verzogene Liebling des Hauses gewesen, um sich leicht in den harten Gedanken zu ergeben, diesem liebsten und höchsten der Wünsche seines Herzens für immer entsagen zu müssen. Vielleicht reflectirte er auch über das Alles nicht viel; er folgte eben seinem Impuls, nach Künstlerart sich der Sorgen entäußernd, im Augenblick lebend und der Zukunft das Weitere getrost anheimstellend. Mochte er sich nun das studentische Leben in seinen Träumen idealer ausgemalt haben, als er es in Wahrheit fand? — durch die uns aus jener Zeit von ihm erhaltenen Briefe wenigstens geht mehr als ein Ausspruch der Enttäuschung. Die Juristerei dünkte ihm „eiskalt und trocken," und immer entschiedener trat seine Abneigung gegen dieselbe hervor; das politische Treiben der Burschenschafter widerte ihn an: er zog sich in sich selbst zurück, mehr mit den Geistern seiner Träume, als mit Menschen verkehrend und seinen Umgang nur auf wenige alte Freunde beschränkend, die er in Leipzig wiedergefunden hatte. Das heitere, neckische Wesen, das seine Kindheit gekennzeichnet

hatte, war ohnehin längst jener träumerischen, melancholischen Weise gewichen, die ihm sein ganzes späteres Leben hindurch treu geblieben ist. Er zeigte sich sinnend und schweigsam, verschlossen und nach Innen gekehrt, selbst zumeist seinen Freunden gegenüber. Was man gemeinhin liebenswürdig nennt, das war er nicht. Reizbaren, empfindlichen Naturells, wies er alle Eindrücke von sich, die das Gleichgewicht seines Innern zu beunruhigen drohten, und nur dem Einfluß ihm convenirender Elemente verhielt er sich zugänglich. Die Geselligkeit fand ihn meist einsilbig, zerstreut, theilnahmlos. So reich und herrlich es um sein Innenleben bestellt war, er zeigte der Welt eine stumme passive Außenseite, sich frühzeitig daran gewöhnend, die Tiefe und Fülle seines Gemüths mehr in Tönen als in Worten auszusprechen. Erst der sich ihm darbietende musikalische Verkehr veranlaßte ein allmäliges Hervortreten aus seiner Abgeschiedenheit, und zwar war es das Haus einer ihm von früher her bekannten kunstsinnigen Frau, der Gattin des berühmten Mediciner Carus, vornehmlich, das sich ihm gastlich öffnete und ihm die willkommene Gelegenheit der Bekanntschaft mit verschiedenen interessanten Persönlichkeiten vermittelte, unter denen Marschner's und Friedrich Wieck's Namen zu nennen sind. Als Zeugniß der bedeutenden Lehrkraft des Letzteren trat seine Tochter Clara, ein neunjähriges Mädchen, auf, deren schon damals erlangte Virtuosität Schumann's Aufmerksamkeit und den Wunsch erregte, einer gleichen Ausbildung theilhaftig zu werden. Er wandte sich daher mit der Bitte an Wieck, ihn unter seine Schüler aufzunehmen, und hatte die Genugthuung, dieselbe, wie schon erwähnt, erfüllt zu sehen.

Es konnte nicht fehlen, daß der Unterricht eines solchen Lehrers bei solch einem Schüler von den besten Erfolgen begleitet war und daß Robert durch ihn das empfing, was seiner

Technik an künstlerischer Durchbildung mangelte. Nur für den theoretischen Theil der Musik vermochte der Meister ihm keinerlei Interesse abzugewinnen; er blieb bei der Ansicht, daß derselbe ein sehr trockenes, langweiliges Ding, und bei einigem musikalischen Instinkt völlig entbehrlicher Natur sei. Erst später, als es ihm mit seinen Compositionsversuchen mehr Ernst ward, sollte er zur Erkenntniß der Unrichtigkeit dieser Ansicht und der Unentbehrlichkeit der Compositionslehre gelangen.

Indessen fehlte es auch jetzt nicht an erneuten Anläufen zum Produciren. Hatte er es in Zwickau bereits zu Opern- und Ouvertürenanfängen gebracht, so entstanden nun mehrere Gesang- und Clavierstücke, auch ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente. Daneben widmete er besonders Franz Schubert's Compositionen, sammt denen Beethoven's und Bach's, ein eifriges Studium. Er hatte sich zum Zweck eines möglichst vollständigen Genusses derselben, sowol als anderer hervorragender Werke einen musikalischen Freundeskreis gebildet, der ein vollstimmiges Streichquartett und mehrere Clavierspieler enthielt und somit hinreichende Gelegenheit zur Bekanntschaft mit den vorhandenen Schätzen gewährte. Das ganze musikalische Leben Leipzigs begünstigte seine Neigung auf das Lebhafteste, und vor allem waren die berühmten Gewandhausconcerte für ihn eine Quelle der reinsten Freuden. Nur die Jurisprudenz blieb vernachlässigt; dagegen übte die Philosophie größere Anziehungskraft auf den jungen Künstlergeist, die sich theils in eigenen Studien, theils in fleißigem Besuch der betreffenden Collegien äußerte. Nebenher beschäftigte ihn die eifrige Lectüre der neueren poetischen Literatur. Byron, Goethe, Heine, die Romantiker — Tieck und E. T. A. Hoffmann voran — waren seine Lieblinge. Vor Allen fühlte er sich von Jean Paul angezogen; er brachte ihn, seinen eigenen Worten zufolge, „oft dem Wahnsinn nahe."

Die zart empfindende, wenn auch überschwängliche, durchaus unplastische Art des vergötterten Dichters mochte ein musikalisches Echo in ihm wecken; denn wie er später bei Veröffentlichung seiner „Papillons" seine Freundin, Frau Voigt, auf die „Flegeljahre" als den Schlüssel zum eigentlichsten Verständniß dieser seiner Phantasiegestalten hinweist, so verräth auch seine schriftliche Ausdrucksweise deutlich genug die Jean Paul'sche Einwirkung. So lesen wir in einem Brief vom Jahre 1828: „Ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof, ein Todtenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — diese Welt mit Menschen, was ist sie? ein ungeheuerer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Cypressen und Thränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren!" —

Mittlerweile ging die Zeit dahin, die Schumann für seinen Aufenthalt in Leipzig bestimmt hatte, und das Frühjahr des Jahres 1829 führte ihn zur Fortsetzung seiner Studien nach Heidelberg. Die Reise dahin ward von ihm in Gesellschaft des Schriftstellers Wilibald Alexis zurückgelegt und noch ein wenig rheinwärts ausgedehnt; an seinem Ziele angelangt, traf er wiederum mit Freund Rosen zusammen. Noch ein zweiter früherer Studiengenosse und Verwandter Robert's fand sich hinzu, und nun begann für die drei Freunde ein köstliches Leben. Fast täglich wurden Ausflüge zu Wagen in die nähere und entferntere herrliche Umgebung gemacht, und es wird erzählt, daß Schumann bei solchen Gelegenheiten nie versäumt habe, seine Fingerübungen auf einer ihn stets begleitenden sogenannten stummen Claviatur anzustellen, dieselbe, über deren Unzulänglichkeit als Bildungsmittel er sich später in seinen „musikalischen Haus- und Lebensregeln" ausgesprochen hat.

So waren es Natur und Kunst, deren Cultus der junge Student der Rechte sein Leben widmete; die Wissenschaft blieb nach wie vor ausgeschlossen von seinen Interessen. Auch eine Reise nach Oberitalien, die er zu Schluß des Sommerhalbjahrs unternahm, trug nicht zur Verlebendigung derselben bei. — Seine Briefe berichten von musikalischen Eindrücken. Die italienische Sprache ist ihm „eine ewige Musik", einem „lang ausgehaltenen A-moll-Accord" vergleichbar. Was er schaut und erlebt wird ihm eben unwillkürlich zu Musik und Poesie. Vergeblich weist ihn das Vorbild seines Heidelberger Lehrers Thibaut darauf hin, daß man zugleich ein berühmter Rechtsgelehrter und ein ernsthafter Musiker sein könne. „Der Weg zur Wissenschaft", schreibt er an Wieck, „geht über Alpen und über recht eisige; der Weg zur Kunst hat seine Berge, aber es sind indische, voller Blumen, Hoffnungen und Träume"; ja er erklärt gerade heraus, daß er den ihm vorgezeichneten Beruf „nicht zu lieben, kaum zu achten" vermöge. Dennoch zögerte er, sich von demselben vollständig loszusagen; er erachtete sich, des der Mutter gegebenen Versprechens halber, noch immer für gebunden. Der darauffolgende Winter aber war ausschließlicher denn je der Musik geweiht. Schon der Tagesanbruch fand ihn meist am Flügel, so daß er oft mit Recht sagen durfte, er habe am Morgen sieben Stunden gespielt. Sein Ruf als Clavierspieler verbreitete sich demgemäß mehr und mehr, und die Gesellschaft bemühte sich, sein Talent ihren Kreisen zugänglich zu machen. Häufig folgte er auch in der That ihren Aufforderungen und ließ sich sogar bestimmen, in dem Concert eines Musikvereins öffentlich aufzutreten. Der rauschende Beifall, den er bei dieser Gelegenheit erntete, blieb jedoch der einzige Lorbeer, der ihm als Virtuos bestimmt war, und der so verheißungsvolle Beginn seiner Pianistenlaufbahn bildete zugleich den Abschluß derselben.

Bald darauf ward er des gesellschaftlichen Treibens wieder müde, sein altes Einsiedlerleben begann von neuem, und immer tiefer versenkte er sich in seine künstlerischen Studien. Da rief ihn Ostern 1830 ein musikalisches Ereigniß nach Frankfurt. Paganini, der wunderbarste, unnachahmlichste Meister der Violinspiels, den die Welt je gesehen, kam dahin — und Schumann hörte ihn. Wol scheint es, daß der gewaltige Eindruck, den er daselbst empfing, den letzten entscheidenden Anstoß gegeben zu dem bald darauf lautwerdenden Entschlusse Robert's sich gänzlich dem Virtuosenberuf zu widmen. Er wendete sich deshalb brieflich an seine Mutter und legte ihr die dringende Bitte an's Herz, seinen Wünschen nicht länger entgegen zu treten und auf die Stimme des Genius in ihm achten zu wollen, die ihn ernst und zuversichtlich auf den Weg zur Kunst weise. Er forderte sie schließlich auf, sich an Wieck in Leipzig zu wenden und von seinem Ausspruch die Entscheidung abhängen zu lassen.

Und es kam, wie er gewünscht und geträumt: des Meisters Spruch lautete günstig; er stellte der Begabung seines ehemaligen Schülers das beste Prognostikon und erklärte sich gleichzeitig zur Uebernahme der Ausbildung desselben bereit. Die Mutter aber widerstrebte nicht länger den Wünschen ihres Lieblings. Sie ließ es, wenn auch mit bangem Herzen, geschehen, daß er Heidelberg und der Jurisprudenz nunmehr den Rücken kehrte und in Leipzig, im Hause seines musikalischen Lehrmeisters, ein neues Leben begann, das ihm die Erfüllung seiner Träume und Ideale bringen sollte.

Nicht in der Weise aber, wie Mutter und Sohn es erwartet, war seinen Wünschen die Verwirklichung beschieden. Um sich, wie wir hörten, der Virtuosenlaufbahn zu widmen, hatte Robert sich der Führung Friedrich Wieck's übergeben; doch war sein jugendlich-feuriger, selbstständiger Geist seinem technischen Können

zu weit vorausgeeilt, als daß ihm die langsamen, stetigen Fortschritte, die sich unter der Leitung des Lehrers erkennen ließen, genügt hätten. In dem Glauben, ein Mittel zur schnelleren Erreichung der nöthigen mechanischen Fertigkeit gefunden zu haben, stellte er vielmehr im Geheimen allerhand Experimente an, deren Ende sich jedoch als ein so unglückliches ergab, daß er nicht nur den Gebrauch seines Mittelfingers, sondern in Folge dessen auch der ganzen rechten Hand für das Clavierspiel verlor. Hiermit war seiner Laufbahn als Virtuos nun für immer ein Ziel gesetzt, und ernster denn je sah Schumann sich auf den theoretischen Theil seiner Kunst hingewiesen, wollte er den ihm einzig übrigbleibenden Weg, den des Componisten, betreten. Unterstützt von dem Musikdirector Heinrich Dorn, begann er auch alsbald die betreffenden Studien, als deren Resultat im Jahre 1832 verschiedene Pianofortecompositionen zur Oeffentlichkeit gelangten.

Unter diesen seinen Erstlingswerken schon zeigt sich op. 2, die „Papillons", als ein echtes Kind der Schumann'schen Muse. Es sind kurze, in buntem Wechsel aneinandergereihte Tonsätze, graziös-phantastischer Art, in denen sich dem Tieferblickenden mehr enthüllt, als sie dem Flüchtiggenießenden darbieten zu wollen scheinen. Schon hier — wie in den Abegg-Variationen op. 1, die er über den Namen eines schönen Mädchens schrieb, das auf einem Mannheimer Balle sein Interesse erweckte — gewahren wir die dem Meister eigene Weise, in seinem Schaffen einen symbolischen Ausdruck zu finden für irgend ein poetisches oder wirkliches Erlebniß, das ihn eben erfüllt. Aus der alten absolut-musikalischen Sphäre tritt er in eine poetisch-musikalische — eine Richtung, die für die gesammte romantische Schule charakteristisch ist. Er zieht die äußeren anregenden Objecte mit hinein in seine künstlerische Darstellung und regt so nicht allein den empfindenden, sondern auch den denkenden Menschen an; wie Liszt

ihn selbst ja als „den Tonsetzer dieser Epoche bezeichnet, der am meisten Musik denkt." Die Kunst in Tönen zu charakterisiren und individualisiren war ihm von je so geläufig, daß er sie wie erwähnt schon von Kindheit auf übte, und mit Vorliebe pflegte er denn namentlich in seinen Pianofortecompositionen die musikalische Portrait- und Genremalerei, in der er eine ganz unvergleichliche Virtuosität an den Weg legt. — Es sei hier nur beispielsweise an die Portraitskizze Chopin's im Carneval, an die Mendelssohn's Züge tragende „Erinnerung" im Jugendalbum, an „Vogel als Prophet" in den Waldscenen, an „Versteckens" oder „Gespenstermärchen" in den vierhändigen Clavierstücken erinnert. — Dabei tummelt sich sein feiner Humor in voller Freiheit. Schumann gefällt sich in einer mystischen Symbolik, er giebt uns gerne Räthsel auf. Zuweilen deutet er durch eine kurze Ueberschrift, einen Vers oder dergl. die poetische Grundlage an, sich hiermit praktisch den Anhängern der sogenannten Programmmusik anschließend; zu andern Malen überläßt er es uns selber, dem rothen Faden auf die Spur zu kommen, der das Geheimniß lichtet. Je weiter wir dem Lebens- und Schaffensgange des Meisters folgen, desto unabweislicher drängt sich uns die Erkenntniß auf, daß das Einzelwerk bei ihm weniger aus dem Bedürfniß entsprang, den Gegenstand selbst zu formen und zu schildern, als um der Gelegenheit willen, die es ihm bietet, den ihm innewohnenden Gefühlen und Gedanken durch den behandelten Stoff Ausdruck zu verleihen. Und so scheint es, als sei der Schlüssel zum Verständniß der Werke Schumann's darin zu finden, daß wir in ihnen mehr das Subject als das Object, mehr den Schöpfer und Urheber als das Geschaffene suchen, wenn, wie dies zuweilen geschieht, sich die Schönheit des letzteren unserm Blick entziehen will und das Eindringen in seine Tiefen uns erschwert erscheint.

Aber auch in seiner literarischen Thätigkeit findet der subjective Charakter des Meisters seinen Ausdruck. Der originelle schriftstellerische Erstlingsversuch, mit dem er, durch Chopin's Erscheinen in der musikalischen Welt veranlaßt, in der Allgemeinen Musikzeitung 1831 debütirte, ist ein ebenso lebendiges Zeugniß dafür, als seine mehrjährige Wirksamkeit an der „Neuen Zeitschrift für Musik," deren Begründer und Herausgeber er ward. Im Jahre 1834 nämlich begann er, von einigen Freunden, Wieck, Knorr und Schuncke, unterstützt, jenes Unternehmen, dem er längere Jahre hindurch seine besten Kräfte weihte, und dessen Wichtigkeit in den Tagen musikalischer Lauheit und Verkommenheit nicht hoch genug anzuschlagen ist. Es galt, wie Schumann selber sagt, kein geringeres Ziel, als „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen," „die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst;" und der Weg, auf dem dies erreicht werden sollte, war: „anerkennungsvolles Hinweisen auf die älteren großen Meisterwerke, offener Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente."

Wol nimmer vor Schumann's literarischem Auftreten ist die Aufgabe der Kritik so hoch und so tief, so ernst und so edel gefaßt und begriffen worden, als von ihm, der dieselbe also bezeichnet: „Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutirt." Oder: „Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." In der That dürften sich wenig kritische Arbeiten finden, welche solcher Forderung gleichermaßen gerecht zu werden vermöchten als die seinen, die sich durch die Fülle geistreicher Einfälle, die Anmuth der Form, die Ge-

wandtheit in Bild und Rede als kaum minder werthvolle Kunstwerke darstellen, als er sie uns in Tönen gab. Recht im Gegensatz zur trocken anatomischen Weise der früheren handwerksmäßigen Kritik, welche nur das Technische des Tonwesens in's Auge faßt, erscheint Schumann als Hauptvertreter der bereits durch E. T. A. Hoffmann angebahnten phantastisch-poetischen Richtung, die den Werth einer Composition zunächst nach ihrem dichterischen Gehalt, erst in zweiter Linie nach der Schulrichtigkeit ihrer Form bemißt. Dabei setzt uns der weitaussehende objective Blick des im übrigen so subjectiven Künstlers billig in Staunen. Selbst für das der eignen Art fremdest Gegenüberstehende fehlt ihm nicht die liebevolle Erkenntniß — wie beispielsweise seine berühmte Beurtheilung der Berlioz'schen Episode de la vie d'un artiste beweist, — und gar selten nur — Meyerbeer und seinen Hugenotten oder den Italienern gegenüber — kommt ihm die gewohnte und allenthalben so wohlthuend geübte Gerechtigkeit abhanden. Gewiß ist, daß Schumannn das große Verdienst gebührt, die Literatur der Musik angenähert zu haben, indem er die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umschuf; auch durfte die „Neue Zeitschrift für Musik" sich alsbald rühmen, als ein die Kunstinteressen jener Zeit wesentlich beeinflussendes Organ, den Ruf einer Anzahl berühmter Namen theils begründet, theils befestigt zu haben. Nennen wir unter den letzteren nur Namen, wie Franz Schubert, Mendelssohn, Hiller, Chopin, Franz, Gade, Henselt, Heller, Berlioz ꝛc., und gedenken wir, wie er dabei auch für ein besseres Verständniß unserer größten Tonheroen, Bach und Beethoven, unabläßig wirkte, so genügt dies, um die Bedeutung der schriftstellerischen Thätigkeit Schumann's zu erkennen. Seine eigene tonschöpferische Wirksamkeit blieb übrigens innerhalb der Zeitschrift gänzlich außer Betracht. Nur

als Rückhalt gegenüber den Verlegern, die, seinen Klagen zufolge, „nichts von ihm wissen wollten", erwies sie sich ihm selber nutzbringend. „Sie können glauben", schreibt er an Dorn, „daß, fürchteten die Verleger nicht den Redacteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Besten der Welt." Schmerzlich genug entbehrte er die Aufmunterung, ohne die, wie er selbst sagt „keine Kunst gedeiht," ob er selber sich auch nie genug that und sich bewußt war, als Componist „einen vielleicht von allen Andern verschiedenen Weg zu gehen." Sein Streben aber blieb immer dasselbe hohe, reine, unbestechliche, seine Thätigkeit immer die gleiche hingebende, treu beharrende, dem Ideal zugewandte.

Solchergestalt als producirender Künstler und wissenschaftlich gebildeter Kritiker eine zwiefache Wirksamkeit auf die Kunst seiner Zeit ausübend, bethätigte Schumann die ihm innewohnende, seltene und außerordentliche Arbeitskraft. Nicht nur, daß nach dem schon im Jahre 1835 erfolgten Tode seines Freundes und Mitredacteurs Ludwig Schuncke und dem wol damit in Verbindung stehenden Rücktritt Wieck's und Knorr's von der Redaction, er als alleiniger Herausgeber und Träger der Zeitschrift übrig blieb: er wußte auch, trotz all' dieses Gebundenseins, noch Muße für sein freies musikalisches Schaffen zu gewinnen. Und während ihn peinliche Berufsgeschäfte umdrängten, während sein Herz durch den Tod der geliebten Mutter eine schmerzliche Wunde empfing, erhob sein Genius die Flügel zu den lichten Höhen der Kunst und fand Befreiung von allem irdischen Leid, indem er demselben in einer neuen Schöpfung Ausdruck gab. So berühren sich in Schumann der Schriftsteller und Musiker in einer Weise, die vor ihm beispiellos gewesen sein dürfte; nur nach ihm sehen wir verschiedene Geister — die Besten der Neueren unter ihnen — jene Bahn betreten. Ver-

folgen können Viele seinen Weg, in Wahrheit nachzufolgen aber vermag ihm nur eine Poetennatur.

Es war die glückliche Vereinigung seiner dichterischen und musikalischen Gaben, die Schumann schon im Knabenalter als gesegneten Liebling der Musen erscheinen ließ, und in der That, auch in seinem späteren Leben begegnen wir allüberall dem Dichter, wo wir oft nur dem Musiker zu begegnen meinen. Beide verknüpfen sich in ihm zu so engem Bündniß, daß wir oft kaum wissen, ob dem Einen oder dem Andern die Palme gebühre, ob der dichterische oder der rein musikalische Gehalt der bedeutsamere sei. Namentlich in seiner ersten Schaffensperiode — etwa bis zur B-dur-Symphonie op. 38 — überwiegt die poetische Intention; die Fülle und Tiefe der Ideen strebt über die alten Formen hinaus zu neuer Gestaltung. Ganz und gar in die Wundertiefen des romantischen Inhalts versenkt, die zu ergründen er vor andern berufen war, verliert der Meister selber zuweilen die Gewalt, die Gestalten, die er emporrief, in fest umrissene Formen zu bannen, in klar erkennbare Gruppen zu sondern; sodaß, inmitten der Fülle der Erscheinungen, wir nicht allsogleich ihrer vollen Schönheit und Eigenthümlichkeit froh zu werden vermögen. Ausschließlicher als seine Vorgänger Weber, Schubert und Mendelssohn, die Vermittler zwischen Classicität und Romantik, steht Schumann, dessen gesammtes Denken und Empfinden schon von Jugend an durch die Welt der Romantik gefangen genommen worden, auf dem Boden der jüngeren Richtung. Mochte er immerhin in seinen späteren umfangreichen Instrumentalgebilden zu den classischen, den von Beethoven erweiterten Formen zurückgreifen: der in ihnen niedergelegte Gefühlsinhalt bleibt doch, trotz der veränderten Ausdrucksweise, der gleiche romantische, und selbst innerhalb bereits völlig ausgestalteter Kunstgattungen gelingt es ihm, indem er sie mit

Geist von seinem Geist erfüllt, Originelles, Hochbedeutendes zu geben.

Durchaus romantischer Natur ist nun auch die Idee der „Davidsbündlerschaft", die sich nicht nur, nach Schumann's Worten „wie ein' rother Faden durch die Zeitschrift hinzieht, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend", sondern auch mehrfach in seine Compositionen — „die Davidsbündlertänze", den „Carneval" — hereinklingt. Wir haben uns unter derselben einen Bund zu denken, der „nur im Kopf seines Stifters existirte" und dessen verschiedene Charaktere: Florestan, Eusebius, Raro, Serpentinus ꝛc., ihm, als Spiegelbilder einzelner Persönlichkeiten des damaligen Leipziger Musikkreises, dazu dienten, verschiedene Richtungen der Kunstanschauung und eine reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen zur Aussprache zu bringen. Ziel und Aufgabe des phantastischen Bundes war die Bekämpfung des musikalischen Philisterthums; daher David, der alte Sängerheld und siegreiche Philisterfeind, zum Schutzpatron desselben auserkoren ward. Schumann selbst liebte es, sich hinter den Pseudonymen Florestan und Eusebius zu verbergen, in denen er seine Doppelnatur (und zwar in Florestan die energische, leidenschaftliche, in Eusebius dagegen die milde, träumerische Seite seines Gemüths) personificirte. Sie figuriren auch als Autoren auf dem Titel der wunderbaren Claviersonate in Fis-moll, op. 11, die Liszt als das bedeutendste Werk dieser Gattung seit Beethoven bezeichnet hat. Des Künstlers ganze Eigenthümlichkeit zeigt sich bereits in ihr enthüllt. Schwärmerisch-melancholisch, leidenschaftlich, humoristisch, grüblerisch und doch thatkräftig, energisch zugleich, zieht sie uns in ihre Zauberkreise, sammt den Phantasiestücken (op. 12), den symphonischen Etüden (op. 13), dem „Concert ohne Orchester" (op. 14), den „Kinderscenen" (op. 15), der „Kreisleriana" (op. 16), der Liszt

gewidmeten Phantasie (op. 17), der Humoreske (op. 20), der G-moll-Sonate (op. 22) und dem „Faschingsschwank" (op. 26) zu den genialsten Clavierdichtungen zählend, die wir überhaupt besitzen. Sie ist Clara Wieck gewidmet, seiner Freundin und Kunstgenossin, die schon im Kindesalter in ihm das lebhafteste Interesse erweckt. Die freundschaftlich-künstlerische Theilnahme aber, die er allezeit während eines jahrelangen nahen Verkehrs für sie empfunden und die sich stets in begeisterter Anerkennung ihres Genius geäußert, sollte sich in eine tiefe, feurige Herzensneigung wandeln, als das Mädchen zur Jungfrau erblüht war. Sein poetisches Ideal fand er in ihr verkörpert, der sich schon von ihrem ersten Auftreten an Aller Herzen zuwandten.

Eine reiche Fülle herrlichster Tondichtungen entlockte die Macht der Liebe der Künstlerbrust: „das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlaßt," schreibt er an einen Freund; aber es waren nicht zarte Blüten, von Glück und Sonnenschein gezeitigt — unter bitterem, schmerzlichen Kampf vielmehr, unter Kummer und Herzeleid waren sie geboren. Friedrich Wieck verweigerte nämlich seine Einwilligung zur Verbindung Schumann's mit seiner Tochter, und erst nach jahrelangem Hoffen, Harren und Entbehren sollten die Beiden an das Ziel ihrer Wünsche gelangen. Ein Plan, den Robert in der Hoffnung eines schnelleren Erreichens desselben entworfen hatte, mißglückte leider, indem der Gedanke einer Uebersiedelung seiner selbst sowol als seiner Zeitschrift nach Wien sich als unstatthaft erwies, obgleich er denselben durch einen mehr als halbjährigen Aufenthalt daselbst (vom October 1838—April 39) genugsam vorbereitet geglaubt hatte. Dagegen fand ein anderer Wunsch des Meisters eine um so bereitwilligere Erfüllung: die Universität Jena er-

theilte ihm im Februar 1840, seiner theoretischen wie praktischen Verdienste um die Musik willen, die philosophische Doctorwürde.

Am 12. September desselben Jahres endlich durften Robert Schumann und Clara Wieck am Altar der kleinen anspruchslosen Kirche zu Schönefeld bei Leipzig ihre Hände ineinanderlegen zum Bunde für's Leben. Es war ein stilles häusliches Glück, das er sich gründete, ein ganz seinem Beruf geweihtes, nur von zeitweiligen Kunst- und Erholungsreisen unterbrochenes Leben, noch beschaulicher und zurückgezogener, als dasjenige, dem Schumann sich vordem hingegeben hatte. Aber dies stille friedliche Glück schien eine fruchtbare Atmosphäre für des Meisters Schaffen, und unzählige duftende Blüten und Knospen rief der Sonnenschein der Liebe aus den tiefen Gründen seiner Seele an's Licht. Man hat dies Jahr des Glücks sein „Liederjahr" genannt und mit Recht: es waren ja eben nur Liedertöne, die dem vollen Herzen entsprangen, das sein Glück in die Welt hinaussang. Wer aber kennte sie nicht, jene Schätze, die der Sänger uns in ihnen geschenkt, und die erklingen und die Herzen erheben werden, so lange es deutsche Zungen und deutsche Herzen giebt? Er hat es verstanden, mit feinem, dichterischen Sinn die köstlichsten Perlen zu Tage zu fördern, die unsere junge Lyrik hervorgebracht. Heine und Chamisso, Eichendorff und Rückert, Geibel und Lenau und wie sie alle heißen, haben ihm die Gaben ihrer Muse dargeboten, und er hat ihnen seinen lebendigen Odem eingehaucht und mit der musikalischen Wiedergeburt ein unsterbliches Leben verliehen. Gedenken wir nur der Rückert'schen „Widmung" (op. 25), des „Nußbaums", der „Mondnacht", der „Frühlingsnacht", wie des ganzen Eichendorff'schen Liederkreises (op. 39), und der berühmt gewordenen Cyclen: „Frauenliebe und -Leben" (op. 42) und „Dichterliebe" (op. 48), oder der späteren Gesänge „Meine Rose" (op. 90),

„Dein Angesicht" (op. 127) ꝛc., so bezeichnen wir damit das Herrlichste, was wir in dieser Art überhaupt unser Eigenthum nennen.

Schumann selbst sagt einmal: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich gerade im Lied geleistet, und bin auch zufrieden damit." Als Liedercomponisten gebührt ihm denn auch ohne Frage der höchsten Stelle eine, wenn nicht die allerhöchste. Wol fußt er auf dem von den älteren großen Meistern des lyrischen Gesanges, Beethoven und Schubert, Ueberkommenen; aber er führt es nach einer neuen selbstständigen Richtung hin weiter. Sein dichterisches Naturell läßt ihn dem Liede nicht wie Jene von der rein musikalischen, sondern vielmehr von der poetischen Seite beikommen. Die poetische Intention hebt er in den Vordergrund und bildet demgemäß das declamatorische Element mit Vorliebe aus. Vermittelst einer sorgfältigen Auswahl der unterzulegenden Texte und einer auch den Einzelmomenten des Gedichtes gerecht werdenden erhöhten Feinheit der Charakteristik erzielt er eine gesteigerte Einheit zwischen Ton- und Dichtwerk, zu der namentlich die geistvolle Behandlung des begleitenden Pianoforte das ihrige hinzubringen muß. Aus ihrer bisherigen nebensächlichen, der Singstimme gänzlich untergeordneten Rolle hebt er somit die Clavierbegleitung zur vollen Gleichberechtigung mit jener empor. Ihr überträgt er die Ergänzung und individuellere Deutung des Textes, und macht sie zur eigentlichen Trägerin des Ganzen, zum fertigen Landschaftsbild, so zu sagen, dem die hinzukommende Stimme oft kaum mehr als die nöthige Staffage und Lasuren hinzuzufügen braucht.

Die Aufgaben, die er hiermit dem Pianofortespieler stellt, sind freilich oft ziemlich schwieriger Art. Seine Claviertechnik ist überhaupt keineswegs leicht und handlich, und an „Häkelperioden", wie er sie bei Chopin bezeichnet, fehlt es auch seiner

eigenen Schreibweise nicht, wie sie ja ohnehin — wir erinnern nur an die weitgriffigen Accorde, die ungewöhnlichen Begleitungsfiguren — eine gewisse Wahlverwandtschaft mit diesem seinem Lieblinge offenbart. Charakteristisch für Schumann ist beiläufig die häufige Verwendung von Syncopen, die seinen Rhythmen etwas seltsam Kurzathmiges, verhalten Leidenschaftliches giebt, desgleichen die Vermischung gerader und ungerader Bewegungen. Seine Rhythmik ist immer originell und interessant; auch seine Harmonik piquant und kühn. Er scheut keine Härten, wo sie am Platze sind. Die Genoveva-Ouvertüre z. B. beginnt er mit einem frei anschlagenden kleinen Nonenaccord, und das Larghetto der B-dur-Symphonie schließt er mit einer Harmoniefolge, die Wagner zum Verfasser haben könnte. Die Rücksicht auf sinnlichen Reiz gilt ihm durchaus wenig, und wenn seine Melodik an schmeichelndem Wohllaut und frischer Sinnlichkeit hinter der des von ihm so hochgehaltenen Schubert zurücksteht, so wohnt ihr dafür ein geistigeres Wesen inne.

Sind nun Bach und Beethoven, Schubert und Chopin als diejenigen zu bezeichnen, denen sich Schumann's Genius am verehrungsvollsten zuneigte, und somit auch einen tieferen Einfluß auf seine eigene Entwickelung gestattete, so dürfen wir auch Mendelssohn's nicht vergessen, des sonnenklaren Geistes, dessen Nähe bestimmend und klärend — nach der formellen Seite hin — auf den phantastischen Künstler wirkte und seine reifende Meisterschaft beschleunigte. Es scheint, daß er sich besonders in der Orchestration dem Vorbild des Kunstgefährten anschloß, dessen Größe auf Kosten seiner eigenen hervorzuheben er nicht müde wird. Hatte er sich nämlich, wie er ja überhaupt vom Clavier aus den Weg zum Componisten genommen und lange Zeit hindurch einzig am Clavier zu componiren pflegte, während der ersten Epoche seines Schaffens fast lediglich auf Pianoforte- und

sodann auf Gesangcompositionen beschränkt (seine ersten 23 opera umfassen ausschließlich Claviermusik, die nächsten bis op. 37 vorwiegend Lieder), so wandte er sich nun den großen Formen der Instrumentalmusik zu, einem Gebiet, das er bisher nur versuchsweise betreten hatte. Als das hauptsächlichste Ergebniß dieser neuen Phase seiner künstlerischen Entwickelung erschien die B-dur-Symphonie, (op. 38). Ihr folgten weiterhin die Conception der erst viel später veröffentlichten D-moll-Symphonie, wie ein unter dem Titel „Ouvertüre, Scherzo und Finale" bekannt gewordenes gleichfalls symphonisch angelegtes Werk und verschiedene in das Bereich der Kammermusik gehörende werthvollste Spenden: drei Streichquartette, op. 41, das Clavierquartett, op. 47 und das Quintett, op. 44, — vielleicht die bedeutendste Erscheinung im Kammerstil seit Beethoven.

Aber auch auf ein völlig neues, bisher unbebautes Terrain führte den Meister sein Genie, als es ihn zu einer seiner umfangreichsten Schöpfungen, seinem „Paradies und Peri" inspirirte. Ein Mittelding zwischen Oratorium und Oper, nur weder kirchlich wie das eine, noch so dramatisch wie die andere, läßt sich dasselbe keiner der vorhandenen Kunstgattungen unterordnen, sondern nimmt das Recht einer neuen, selbstständigen Form in Anspruch. Das zu Grunde gelegte Gedicht ist der Lalla Rookh des englischen Dichters Thomas Moore entnommen und von einem Freunde Schumann's übersetzt, von ihm selbst aber für die Composition bearbeitet worden. Ueber den Werth der letzteren hat die musikalische Welt längst das Urtheil gesprochen. War es doch diese geniale Schöpfung vor allem, die im Verein mit mehreren der anspruchsloseren Werke des Künstlers, wie seinen Liedern und Kinderscenen besonders, seinen Namen hinausgetragen in's Weite und ihm viel Freundesherzen erweckt hat in der Nähe und Ferne. Und wie könnte dies auch anders sein!

Ein blendender Zauber liegt ausgegossen über derselben, eine schönheitgesättigte Atmosphäre durchzieht, eine orientalische Farbenglut durchleuchtet sie, und dennoch ist nichts Sinnliches in ihr, denn es ist die Keuschheit und Tiefe eines deutschen Gemüths, die in ihr athmet und lebt.

Das äußere Leben Schumann's ging indessen seinen gewohnten, stillen Gang. Sein Verkehr blieb auf wenige Freunde und namhafte Kunstgenossen beschränkt; im Uebrigen aber bildete seine Gattin, die in treuester, aufopferndster Fürsorge bemüht war, alles Störende, Unliebsame von ihm fern zu halten, die liebevolle Vermittlerin zwischen ihm und dem praktischen Leben. Da ward im April 1843 das Leipziger Conservatorium unter Felix Mendelssohn's Leitung eröffnet, und gemeinsam mit mehreren anderen hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten ließ auch Robert Schumann sich zur Mitwirkung an demselben bereit finden. Die ihm zuertheilten Lehrfächer waren: Pianoforte- und Partiturspiel und Compositionsübungen. Doch vermochte er diesem neuen Amt kein sehr thätiges Interesse abzugewinnen; war doch sein Naturell zu abgeschlossen und unmittheilsam und entbehrte der Fähigkeit, sich leicht verständlich zu machen, wie ihm ja selbst die Gabe, sich mit seinen Kindern eingehend zu beschäftigen, abging. Gleichwol erhielt er seine Beziehungen zur Musikschule, als deren stolzester Schmuck er neben Mendelssohn diente, bis zu seiner Uebersiedelung nach Dresden aufrecht. Eine längere Unterbrechung seiner Thätigkeit daselbst gestattete er sich nur, als er seine Frau im Januar 1844 auf eine größere Kunstreise nach Rußland begleitete. Von den reichsten Erfolgen und Triumphen begleitet, kehrte das Künstlerpaar erst im Monat Juni in die Heimat zurück. Bald darauf erfolgte Schumann's Rücktritt von der Leitung der musikalischen Zeitschrift, wenige Monate später, mit Beginn des Winters aber

seine Uebersiedelung nach Dresden, nachdem er mit seiner Gattin in einer musikalischen Matinée am 8. December öffentlich von Leipzig Abschied genommen hatte.

„Um der Musik ganz als Künstler zu leben," hatte Schumann Leipzig mit Dresden vertauscht; doch war er während des ersten Jahres dort zu leidend, als daß es nicht zunächst der Wiederherstellung seiner Gesundheit dringend bedurft hätte. Ein Zustand äußerster Nervenerregtheit, wie er schon einmal vor Jahren (im October 1833) seine Leipziger Freunde in Schreck und Besorgniß versetzt hatte, trat (während er mit Composition des Faust-Epilogs beschäftigt war) mit erneuter und gesteigerter Heftigkeit auf und erfüllte seine Lieben mit ernstester Sorge. Derselbe äußerte sich insbesondere durch Arbeitsunfähigkeit, Mattigkeit, Gehörstäuschungen und qualvolle Beängstigungen, die eine seltsame Todesfurcht im Gefolge hatten. Vor hohen Bergen und Wohnungen, metallenen Werkzeugen, Vergiftung empfand er eine lebhafte Furcht, und der Anblick des Sonnensteins z. B., einer Irrenanstalt bei Pirna an der Elbe, dünkte ihm unerträglich — den Umgang mit Menschen aber mied er sorgfältiger denn je. Der Arzt suchte die Veranlassung der Krankheit in geistiger Ueberanstrengung und verordnete kalte Sturzbäder und eine veränderte, ihn zerstreuende Beschäftigung. Durch den Gebrauch der ersteren hob sich in der That auch der Zustand des Kranken so weit, daß er seine gewohnte Thätigkeit wieder aufnehmen konnte; doch blieb seine Gesundheit von dieser Zeit an schwankend, von häufigem Unwohlsein unterbrochen. Erst später, als sein Befinden sich wiederum besserte, ward auch sein äußeres Leben zugänglicher, und namentlich sein Kunstgenosse Ferdinand Hiller, die Dichter Auerbach und Reinick und die Maler Bendemann und Hübner werden als ihm befreundete Elemente genannt.

Fragen wir nach den künstlerischen Ergebnissen der nächstfolgenden Jahre, so erscheinen diese, wahrscheinlich in Folge des körperlichen Befinden des Meisters, in quantitativer Beziehung weniger reichhaltig. Doch bleiben, außer einer Anzahl Studien, Skizzen und Fugen (B A C H) für Pedalflügel und Orgel, als Werke von hoher Bedeutung das Clavierconcert (op. 54) — ein vollendetes Meisterwerk — zwei Claviertrios (op. 63 und 80) und die C-dur-Symphonie (op. 61) zu bezeichnen. Die letztere schließt sich, gleich den übrigen symphonischen und Kammermusik-Werken des Künstlers, würdig an diejenigen Beethoven's an, als dessen Erbe und Nachkomme Schumann, der die große Hinterlassenschaft desselben mit kraftbewußtem, frei schöpferischem Geiste ausbeutete und verwerthete, vor allen andern zu betrachten ist.

Hauptsächlich die Rücksicht auf den Gesundheitszustand des Gatten wol war es, die Clara Schumann bestimmte, gegen Ende jenes leidenvollen Jahres 1846 eine Kunstreise nach Wien in seiner Begleitung anzutreten. Die außerordentlichen Erfolge, die sie daselbst errang, veranlaßten einen längeren, genußreichen Aufenthalt, der sie in den vornehmsten künstlerischen Kreisen der Kaiserstadt heimisch werden ließ und dem, als sie sich endlich von dort loszureißen vermochten, ein kurzer, aber nicht minder glanzvoller Besuch Prags sich anschloß. Auch nach Berlin und Zwickau folgten bald darauf kurze Ausflüge, die der Aufführung einiger Werke des Meisters galten.

Wol mag es sein, daß diese Reisen und die mannigfachen Abwechselungen und Zerstreuungen, die sie mit sich führten, auf seinen Gesundheitszustand eine wohlthätige Wirkung übten; genug, wir sehen ihn während des Jahres 1847 mit einem Plane beschäftigt, den der Spätsommer des darauffolgenden Jahres zur Reife brachte. Auch Schumann konnte der dem Musiker so nahe liegenden Versuchung nicht widerstehen, auch einmal

das höchste Gebiet seiner Kunst, das des musikalischen Dramas, zu betreten — und so entstand seine Oper „Genoveva". Sie hat nur wenig Aufführungen erlebt; die Leipziger und Weimaraner Bühne nur, die erste unter Schumann's, die zweite unter Franz Liszt's Leitung, haben sie erscheinen, eine kurze Zeit lang wiederkehren — und verschwinden sehen. Nur vorübergehend tauchte sie dann 1859 und 60 noch einmal auf. Es fehlt ihr eben der eigentliche dramatische Lebensnerv, wiewol Schumann selbst „keinen Tact" darin zu finden vermeinte, „der nicht durch und durch dramatisch sei." Schon der aus Tieck's und Hebbel's gleichnamigen Dichtungen zusammengestellte Text, in dessen Autorschaft sich Reinick und Schumann theilen, ist ein ziemlich unglückliches Machwerk und insbesondere durch das Ausscheiden der für die Sage charakteristischen Momente, der Hirschkuh und des Kindes, unsrer Theilnahme fern gerückt. Gänzlich umgangen ist der eigentliche Träger der Handlung in der Oper: das Recitativ, das sich, nach der Ansicht des Componisten, „durchaus überlebt" hat. Statt dessen ist alles in ariosoartiger Weise behandelt; — recht im Gegensatz zu Wagner, der vielmehr die geschlossenen Formen der Arie ꝛc. auflöst und den Gesang in musikalische Rede — Recitativ — verwandelt. Trotz mancher äußerst wirksamer Nummern, wie der leidenschaftlich bewegten Ouvertüre, dem Gebet der Genoveva ꝛc., und vieler feiner und geistreicher Züge im Einzelnen, kommt es im Ganzen zu keinem großen einheitlichen Zuge und nur zu deutlich bekundet sich's, daß die dramatische Gestaltungskraft einem Naturell versagt war, dessen eigenstes und unübertroffenes Element das der Lyrik sein und bleiben sollte.

Es wäre thöricht und undankbar, wollten wir rechten mit der Natur und klagen, daß sie ihrem Liebling, den sie so reich gesegnet, diese eine Gabe vorenthalten. Wer heißt uns auch

Trauben vom Lenze und Rosen vom Weinstock fordern? Freuen wir uns vielmehr der weisen Beschränkung der Natur und der Vielseitigkeit des Künstlers, die sich gerade in der Beschränkung am größesten zeigt.

Und noch ein anderes, tief bedeutungsvolles Werk sehen wir zu jener Zeit (1848) in der Seele des Meisters Leben und Gestalt gewinnen: die Musik zu Byron's Manfred. Schumann selbst sagt von ihr, er habe sich noch nie einer Composition mit so viel Liebe und Aufwand von Kraft hingegeben, wie dieser einen — und fürwahr, für den, der Schumann's Leben kennt, liegt der Gedanke nicht fern, daß die Wahlverwandtschaft des Stoffes und der Dichterbrust, der er entsprungen, mit der Seele des Musikers eine tiefe, geheimnißvolle Anziehungskraft auf ihn übte. Vielleicht ist diese Schöpfung mit ihrer wunderbar düsteren Poesie und meisterlichen Charakteristik, ihrem hochtragischen gewaltigen Schwunge, das grandioseste, in seiner Totalität vollkommenste Vermächtniß, das er uns hinterlassen; es ist ein ahnungsvolles Seelengemälde seiner selbst, und mit andachtstiller Ehrfurcht fühlen wir, daß es mit dem eigenen Herzblut geschrieben ward.

Noch das Adventlied für Solo, Chor und Orchester, (op. 71), sowie einige kleinere Gesang- und Claviercompositionen gehören ihrer Entstehung nach in diese Periode, von welchen letzteren namentlich das „Jugendalbum" (op. 68) genannt zu werden verdient, das im Verein mit den „Kinderscenen" seinem Autor die Herzen der Jugend erschlossen hat. Und nicht nur die Herzen der kleinen, sondern auch der großen Kinder; denn wer möchte sich des holden Reizes erwehren, den diese kleinen, köstlich frischen Tongemälde auf uns üben? Mag es sein, daß die Humoreske und Impromptus, die Phantasie- und Nachtstücke, die Sonaten und Phantasien ꝛc. in ihrer tiefen Schönheit un-

erkannt an Manchem vorübergehen, — diese Jugendbilder aber greifen mit dem Zauber der Erinnerung zu mächtig in jedes Herz, als daß sie ihrem Dichter nicht allenthalben Freunde erwecken müßten.

Das Jahr 1848 sollte in das äußerlich wie innerlich so zurückgezogene Leben Schumann's, durch die Gründung des Dresdener Chorgesangvereins, zu dessen Leitung er berufen ward, (die Direction der Liedertafel hatte er schon 1847 übernommen) einige Abwechselung bringen. Der Verkehr mit den jungen, frischen Kräften that ihm wohl, die veränderte Thätigkeit belebte ihn und gab ihm die willkommene Anregung zu den im Laufe des nächstfolgenden Jahres entstandenen Chorcompositionen. Es war eine reiche künstlerische Ausbeute, die ihm das Jahr 1849 brachte, und Schumann selbst bezeichnete es als sein „fruchtbarstes Jahr." Die „Waldscenen (op. 82), die vierhändigen Clavierstücke (op. 85), das „spanische Liederspiel" (op. 74), das Concertstück für Pianoforte und Orchester (op. 92), das „Neujahrslied" und vieles andere ward innerhalb desselben geschaffen. Insbesondere schien ihm die Goethe'sche Muse hold zu sein, und ihre classische Schönheit seine schöpferische Begeisterung zu entflammen. Die „Lieder und Gesänge", wie „das Requiem für Mignon" aus Wilhelm Meister (op. 98), und namentlich die großartig tiefsinnige Faustmusik sind ein Zeugniß, wie dichterisch genial er den größten deutschen Poetengeist zu erfassen und zu deuten verstanden.

Der Frühling des kommenden Jahres sah das Künstlerpaar wieder einmal auf Reisen. Leipzig, Bremen und Hamburg nahmen sie auf, und überall wurden sie, wie Clara schreibt, „auf Händen getragen." Dann folgte ein mehrwöchentlicher Aufenthalt in Leipzig, woselbst Schumann am 25. Juni 1850, die erste Aufführung seiner Oper „Genoveva" leitete. Noch im Spätsommer aber vollzog sich ein Ereigniß von hoher Wichtig-

keit: Schumann wandte sich mit den Seinen von Dresden hinweg, um einem Rufe als städtischer Musikdirector nach Düsseldorf zu folgen und somit in die erledigte Stelle seines Freundes Ferdinand Hiller einzutreten. Nahezu ein Jahr lang hatten die Vorbereitungen und Verhandlungen gewährt, bevor er sich zur Annahme der sich ihm bietenden Stellung entschließen konnte. Die Hoffnung, mit dem Amt eines zweiten Capellmeisters am Dresdner Hoftheater betraut zu werden, die sich freilich ebenso vereitelte als die frühere Aussicht einer Berufung an die Leipziger Gewandhausdirection, verzögerte seine Entscheidung. Zuletzt noch schreckte ihn ein Bedenken seltsamer Art: die gefürchtete Existenz einer Irrenanstalt in der Nähe Düsseldorfs. Doch verstand es Freund Hiller, alle seine Besorgnisse zum Schweigen zu bringen, und so fand endlich in den ersten Septembertagen 1850 die Uebersiedelung statt.

Mit Jubel ward das berühmte Künstlerpaar in seiner neuen Heimat empfangen. Eine Festfeier ward zu seiner Begrüßung veranstaltet, und der Meister, als er bereits am 24. October sein Amt officiell antrat, mit Aufmerksamkeiten und Ehren überschüttet: man war stolz auf seinen Besitz und bemühte sich, dies auf jede Weise an den Tag zu legen; aber er selber auch fühlte sich zufrieden und behaglich in dem neuen Wirkungskreise. Nur von kurzer Dauer jedoch sollte diese allseitige Zufriedenheit sein. In Schumann's passivem, unmittheilsamen Naturell lag keinerlei Befähigung zum Dirigenten wie zum Lehrer; selbst die dazu nöthige physische Kraft und Ausdauer ging ihm ab, und selbstverständlich konnte dieser Mangel nicht lange ein Geheimniß bleiben in den betreffenden Kreisen. Eine allgemeine, sich steigernde Mißstimmung machte sich fühlbar, gleichzeitig mit der überhandnehmenden Krankheit des Künstlers, und endlich, im Herbst 1853, ward ihm der bittere Schmerz beschieden, sich seines Amtes ent-

haben und einen andern an seine Stelle gesetzt zu sehen. Es war ein pietät- und rücksichtsloses Verfahren, und wol nur die kurz darauf ausbrechende Krankheit Schumann's mochte ihn verhindern, seine Rechte wahrzunehmen.

Das productive Ergebniß dieser letzten Jahre ist noch immer ein reiches. Die Es-dur-Symphonie (die sogenannte „Rheinische" fünfsätzige, op. 97, zu der er durch den Anblick des Cölner Doms die Anregung empfing), die schon früher concipirte und nun vollendete Symphonie in D-moll (op. 120), die Ouvertüren zu Schiller's „Braut von Messina," Shakespeare's „Julius Cäsar", Goethe's „Hermann und Dorothea", über das „Rheinweinlied" und zu den früher componirten „Faust-Scenen", eine Messe, ein Requiem, „die Pilgerfahrt der Rose", die Uhland'schen und Geibel'schen Balladen für Chor und Orchester: „der Königssohn", „des Sängers Fluch", „das Glück von Edenhall" und „vom Pagen und der Königstochter", die Melodramen: die Flüchtlinge und der Haideknabe (op. 122), ein drittes Claviertrio (op. 110), zwei Violinsonaten (op. 105 und 121), ein Celloconcert (op. 129), eine Phantasie mit Violine und Orchester (op. 131) und eine dergleichen für Piano und Orchester (op. 134) sind, von Clavier und ein- und mehrstimmigen Vocalcompositionen ganz zu geschweigen, als das Wesentlichste zu nennen. Im Ganzen waren es 135 Opera, die zu des Meisters Lebzeiten edirt wurden. Eine Anzahl nachgelassener Werke (bis op. 148, auch Verschiedenes ohne Opuszahl) kam erst nach seinem Tode an's Licht. Unleugbar ist es, daß die letzten seiner Schöpfungen nicht frei geblieben von dem Einfluß des körperlichen und seelischen Leidens, unter dem sie entstanden. Die Abnahme der vordem so überreichen Schöpferkraft macht sich in ihnen schmerzlich fühlbar und mahnt uns an das dunkle Ende, das diesem einst so gesegneten Dasein beschieden war.

Und so entwickelte sich denn die furchtbare, unheimlich lauernde Krankheit, die Schumann so früh von dieser Erde hinwegnehmen sollte, inzwischen mehr und mehr. Jene unheilverkündenden Anzeichen, die einst vor Jahren geheimnißvoll aufgetaucht und wieder verschwunden waren, mehrten und steigerten sich; auch die Gehörstäuschungen, die ihn früher heimgesucht, stellten sich wieder ein. Eine in Scheveningen gebrauchte Badecur (1852) veranlaßte nur vorübergehende Besserung, und im Juli 1853 fühlte er sich bei einem Besuche in Bonn von einem betäubenden, einem Nervenschlag ähnlichen Zustande befallen, der seine eigene Besorgniß in hohem Grade erregte. Es war eben, nach dem Ausspruche des Arztes, ein organisches Gehirnleiden, dessen Anlage in Schumann's Naturell vorgebildet lag und das durch überangestrengte Thätigkeit, „geistige Ausschweifung," wie er's nannte, seine unglückselige Entwickelung und Ausbildung finden mußte. Doch trat wiederum ein Stillstand im Verlauf der Krankheit ein, und die Sonne schien noch einmal hell und freundlich in das thatenreiche Künstlerleben, ehe die Nacht es auf ewig umdüstern sollte. Die Begegnung mit Johannes Brahms, den der kranke Meister der musikalischen Welt so verheißungsvoll als „Kunstmessias", zuführte, fällt wie ein Lichtstrahl in jene dunklen Tage; eine Musikfahrt nach den Niederlanden aber, die letzte Kunstreise, die er, im November 1853, mit seiner Gattin unternahm, sollte in Wahrheit einem Triumphzuge gleichen. „In allen Städten sah er sich mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet" und „mit Verwunderung sah er daß seine Musik in Holland beinahe heimischer sei, als im Vaterlande."

Zu Ende des Jahres kehrte Schumann nach Düsseldorf zurück, wol ahnungslos, welch' furchtbares Geschick sich binnen wenigen Wochen an ihm erfüllen sollte. Zurückgezogener denn

je verbrachte er dieselben im Kreise seiner Familie. Literarische Arbeiten hielten ihn beschäftigt, von denen er seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" (4 Bände. Leipzig 1854.) zur Herausgabe vorbereitete; ein anderes Werk, eine Zusammenstellung der Aussprüche unserer großen Dichter über Musik, die er „Dichtergarten" zu nennen gedachte, blieb unvollendet. Inmitten derselben brachen die unheilvollen Symptome seiner Krankheit von neuem über ihn herein und steigerten sich bald in einem furchtbaren Maße; tiefer und tiefer senkten sich über ihn die Schatten der Nacht herab, auf die kein Morgen der Genesung wieder folgen sollte. Jene Gehörtäuschungen zeigten sich wieder, in denen er bald einen ihn unablässig verfolgenden einzelnen Ton, bald ganze Harmonien und Tonstücke zu hören glaubte; auch Geisterstimmen und deren Einflüsterungen vernahm er und fühlte sich denselben Tag und Nacht rastlos preisgegeben. So schrieb er eines Nachts ein Thema nieder, das, wie er sagte, Franz Schubert und Mendelssohn ihm gesandt hätten, und über welches er noch während des Ausbruchs der Krankheit fünf Variationen geschrieben hat. Dann verlangte er der Pflege eines Arztes und einer Heilanstalt übergeben zu werden, „da er zu Hause nicht wieder genesen könne," wie er sagte. Er erkannte seinen Zustand mit furchtbarer Klarheit und bereitete Alles zum Abschied vor, ja er bat, ihm während der aufgeregten Momente fern zu bleiben. Was half es, daß seine Gattin Alles aufbot, den ruhelosen Geist zu bannen mit der Macht ihrer Liebe, und die Wahnbilder zu verscheuchen, die ihn schreckten? Nur einen Augenblick lang währte die heilsame Wirkung — dann hielt ein neues Phantom den umdüsterten Geist gefangen. So währte es vierzehn Tage, da trieb die qualvolle Seelenangst den Kranken zu einem Schritt der Verzweifelung.

Am Fastnachtsmontag, den 27. Februar 1854, um die

Mittagszeit war's, als Schumann den Besuch seines Arztes und eines Freundes empfing. Inmitten des Gesprächs entfernte er sich schweigend. Als er nach längerer Zeit nicht zurückkehrte, suchte ihn seine Gattin — er war im Hause nirgends zu finden. Unbemerkt war er entkommen, der Rheinbrücke zu, und hatte dort durch einen Sturz hinab in den Strom seinem traurigen Leben ein Ende zu geben versucht. Aber Schifferknechte waren in der Nähe, sie retteten den unglücklichen Meister aus den Fluten. Flehentlich soll er sie gebeten haben, ihn doch sterben zu lassen, und noch einmal versucht haben, aus dem Kahn zu entspringen — vergebens! Der Kelch des Leidens war noch nicht bis zur Neige geleert, er sollte noch weiter leben — aber wie!

Wenige Tage später, am 4. März, ward Robert Schumann auf Anrathen der Aerzte in die Privatheilanstalt zu Endenich in Bonn gebracht; daselbst die ruhelose Seele endlich nach langem Kampfe zur Ruhe kommen sollte — zur letzten, ewigen Ruhe freilich. Er empfing während seines zweijährigen Aufenthalts dort noch Besuche von Bettina von Arnim, Joachim und Brahms, die jedoch, der sich in Folge derselben kundgebenden heftigeren Aufgeregtheit des Kranken halber, fernerhin unterbleiben mußten. Auch sein Biograph und Schüler, von Wasielewski, dem wir die eingehendsten, werthvollsten Forschungen über Schumann's Leben und Schaffen verdanken, und dessen Werk („Robert Schumann." Dresden 1858.) auch das wesentlichste Fundament dieser Skizze bildet, sah ihn noch einmal wieder. Selbst ungesehen, belauschte er den kranken Künstler am Clavier sitzend, in Phantasien verloren, die ein erschütterndes Zeugniß des Gebrochenseins seiner geistigen und physischen Kräfte gewährten. Mit seiner Gattin unterhielt er eine Zeit lang einen Briefwechsel, — erst in der letzten Stunde der Erlösung aber,

die ihm am Nachmittage des 29. Juli 1856 schlug, sah sie ihn wieder und drückte ihm mit treuer Hand die Augen zu.

Zwei Tage später, am 31. Juli, ward die sterbliche Hülle des Meisters auf dem Kirchhof zu Bonn zur Ruhe gebracht; dort ward ihr eine freundliche, von Platanen überschattete Stätte des Friedens bereitet. Ferdinand Hiller, sein Kunstgenosse, hat in seinem Nachruf dem großen Todten ein würdiges Denkmal gesetzt. Er hat mit Freundeshand das Bild des Verklärten gezeichnet, dessen Züge uns anmuthen, lieb und vertraut, und doch wiederum ernst und feierlich stimmen in dem Bewußtsein, daß sie einem Todten angehören, der ein Held war im Reiche der Geister.

Gleichwol hat es lange gewährt, bevor seine Schöpfungen Eingang gefunden in die Geister und Herzen seines Volkes, die sich dem ihm durch Freundschaft und Streben verbundenen Mendelssohn doch leicht und willig erschlossen. Auch hat die Kritik ihre Pflichten vielfach verabsäumt ihm gegenüber, der doch in offener Darlegung der Bedürfnisse seiner Natur mit Jean Paul sagte: „Luft und Lob sind das einzige, was der Mensch nicht entbehren kann.“ Nur bei den Koryphäen seiner Kunst, wie gleich beim Beginn seiner Componistenlaufbahn bei Moscheles und Franz Liszt, fand er die Anerkennung, die ihm gebührt und die ihm Gegenwart und Zukunft nicht länger mehr vorzuenthalten vermögen. Wir wissen's heute: Er brauchte Mendelssohn den Preis der früh erlangten Popularität nicht zu beneiden; denn reichlich aufgewogen ward die schnellere, unmittelbare Einwirkung, die Jener auf die Entwickelung der Tonkunst geübt, durch die ungleich tiefere und nachhaltigere, wie sie Schumann beschieden war. Es ist uns jetzt ja kein Geheimniß mehr, daß die moderne Weiterentwickelung der Musik wesentlich durch ihn bedingt ward. Und

darum thun wir wohl daran, wenn wir sein Gedächtniß feiern und sein Standbild aufrichten unter uns; nicht nur in Leipzig, der musikreichen Stadt, die am längsten Zeuge seines Wirkens gewesen, sondern auch dort am Rheine, wo er gelitten und vollendet! Denn ob er selbst sich auch bescheiden mochte mit dem Bewußtsein, den Besten seiner Zeit genügt zu haben — der Spruch der Nachwelt hat ihn für alle Zeiten in die Reihe Derer gestellt, die nimmer sterben hienieden!

Frederic Chopin.

Wenn es wahr ist, jenes Wort des Dichters, das einen frühen Tod als eine Gabe preist, mit der die Götter ihre Lieblinge zu segnen pflegen, so muß es scheinen, als sei es unter allen Künsten vornehmlich *eine*, deren Jünger sich der Gunst der Himmlischen rühmen dürften — jene eine, die wir so oft und gern als die „göttliche" bezeichnen. Und fürwahr, schauen wir uns um in dem Kreise unserer großen Meister der Töne, so fällt unser Blick auf gar manche edle, jugendliche Gestalt, die inmitten der Blüte ihres Lebens und Schaffens, in der vollen Schönheit ihres Daseins hinweggenommen ward von der Stätte ihres Wirkens. Wir aber klagen ob solch' frühen Hingangs, den wir als einen Verlust empfinden für die Welt der Kunst, und statt den glücklich zu preisen, den ein gnädiges Geschick vor der Zeit den Kämpfen und Nöthen entrückte, die der Sterblichen keinem, am wenigsten aber dem Künstler hienieden erspart bleiben, trauern wir vielmehr um ihn, dem es nicht vergönnt sein sollte, die hohe Mission zu vollenden, die seinem Leben zuertheilt ward — unsere Klagen und Thränen aber werden zur Strahlenkrone und zum Demantschein, mit dem wir so gern das Bild der Frühvollendeten zu verklären pflegen.

Auch das Bild des Meisters, dessen Gedächtniß diese Zeilen gelten, gehört in die Reihe jener Lichtgestalten, die wir uns gewöhnt haben, im Verklärungsscheine ihres frühen Todes zu betrachten. Und mit Recht. Vom Zauber einer ewigen Jugend umflossen, von unaussprechlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit erfüllt, übt es eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den Beschauer und läßt ihn Frederic Chopin's Erscheinung als eine der idealsten erkennen, die die Geschichte der Tonkunst aufzuweisen hat. Nicht mit den gewaltigen, titanenhaften Gestalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unserer musikalischen Heroen freilich dürfen wir ihn vergleichen, dessen Muse keinen Aufschwung erhabenen Stiles kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast — nichts weiter — freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialischster Art. Seine Bilder und Ideen, seine Poesien und Träumereien gehören dem Reich der Romantik an, das schon mancher schaffende Geist vor und nach ihm betreten; aber in durchaus eigenthümlicher Weise weiß er dieselben zu gestalten und ihnen jenes fremdartige, charakteristische Gepräge zu verleihen, das sie vor allen anderen Erscheinungen so bestimmt kennzeichnet. Mit dem vollen Bewußtsein der Rechte des Künstlers hat Chopin sich eine unumschränkte Freiheit und Selbstständigkeit für sein Schaffen, sowol nach Form als nach Inhalt, zu wahren verstanden und indem er uns neue Ideen gab, auch eine neue Ausdrucksweise für dieselben zu geben gewußt. Allenthalben folgt er in freier Ursprünglichkeit dem Zug seines Genius, und dennoch sehen wir ihn nur selten die feine Linie überschreiten, die jenseits der Welt der Schönheit und des Lichtes liegt. Der göttliche Funke durchzieht in vollem, starkem Strom seine Werke und verleiht ihnen jenen seltsam leuchtenden Glanz, der uns ebenso sehr

blendet als entzückt, ebenso bannt als hinreißt; aber immerdar bleiben wir uns doch dessen bewußt, daß es die Macht eines Zauberers, nicht die Kraft eines Titanen ist, die uns gefesselt hält. Wie in einem Zauberlande fürwahr fühlen wir uns unter dem Einfluß dieser phantastischen Gebilde. Alles um uns her ist Mondeshelle und Sternenglanz, Lilienduft und Nachtigallenklage; süße, berauschende Stimmen und Harmonien nehmen unsere Seele gefangen. Dann erlöschen plötzlich Mond und Sterne; — Alles ist still und nächtig, bis endlich ein Strahl des Lichts das Dunkel wiederum erhellt. Von dem taghellen, freudigen Glanz des Sonnenlichts ist wenig zu spüren in des Meisters Schöpfungen; es sind meist Nacht- und Nebelbilder, Morgen- und Abenddämmerungen, die er an uns vorüberziehen läßt. Es ist, als scheue seine stille, zurückhaltende Natur die grelle Beleuchtung des Tages und sein träumerisches Gemüth wendet sich der Nacht zu, deren sanfter Schleier den Träumern hold ist.

So bilden Chopin's Schöpfungen eine kleine Welt für sich, auch wenn wir nicht sagen dürfen, daß sie sich losgelöst hätten von dem Boden der Zeit und Heimat, dem sie entsprungen. Im Gegentheil: Chopin ist immerdar und bis zu seinem letzten Athemzug ein treues Kind seines Vaterlandes geblieben. Und seine Werke sind ein Zeugniß dessen; in jedem derselben strömt ein lebendiger Zug jenes echt nationalen Elementes, in dem wir des Künstlers Lebens- und Leidenselement erkennen. Die Leiden und Freuden seines Volkes, der Charakter und die Eigenthümlichkeiten desselben finden sich wiedergespiegelt in jenen wunderbaren Tongebilden, in deren jedem sich, mehr oder minder verborgen, die Klage um das tragische Geschick seines unglücklichen Vaterlandes zu wiederholen scheint. Denn wer erkennte nicht auch in dem scheinbar heitersten derselben den Hauch von unbe-

siegbarer Schwermuth, der sich wie ein düsterer Schleier über jegliche seiner künstlerischen Aeußerungen breitet? All das still getragene Weh des reichen Dichterherzens, sein Leben und Hoffen, sein Lieben und Träumen, davon einst seine Lippen so beharrlich geschwiegen, hier ist es laut geworden; das einst so keusch verhüllte Geheimniß seines innersten Seelenlebens, hier hat es sich losgerungen und Gestalt gewonnen für den, der nur zu lesen und zu hören versteht. Nicht Allen freilich ist es gegeben, den Offenbarungen eines Genius zu folgen, dem an Eigenartigkeit nur etwa Robert Schumann vergleichbar ist. Zwar hat der ihr innewohnende wundersame Reiz Chopin's Muse allenthalben Freunde und Liebhaber erweckt — man hört und spielt ihn viel auf deutschem wie fremdländischem Boden — seiner intimeren Kenner aber sind auch heute nur eine bescheidenere Zahl, und während der blendende Schimmer seines Colorits, die aristokratische Vornehmheit seines Ausdrucks auch den Oberflächlicheren widerstandslos gefangen nimmt, verstehen es nur Wenige, diesen wundersamen Geist in seiner tiefsten Tiefe zu erfassen, in seinem vollen Werthe zu würdigen. Recht heimisch geworden ist Chopin niemals auf deutscher Erde; noch immer erscheint er, mit seiner ausländischen Tournüre, mehr als ein Gast, denn als ein Zuunsgehöriger in dem Kreise unserer großen Musiker. Liegt dies vielleicht daran, daß seine Schöpfungen bei allem Reichthum an Empfindung und Leidenschaft doch jenes einen Elementes entbehren, das den Deutschen zum Deutschen macht und uns so bestimmt vor allen andern Nationen kennzeichnet — das Gemüth? Liegt es daran, daß in den Aeußerungen seiner üppig wuchernden Phantasie dem oberflächlichen Blick sein Sinnenleben ausgebildet erscheint auf Kosten seines Seelenlebens, auf welches letztere doch unser Volk vor Allem den Schwerpunkt zu legen pflegt? Seine Empfindungsweise ist eben eine andere als die unsere. Selbst die den

deutschen Idealismus so anheimelnde Welt der Romantik erscheint uns, von diesem individuellsten Geiste reproducirt, neu und fremdartig, und die uns so sympathische Weise stiller Träumerei gewinnt bei ihm eine veränderte Physiognomie. Chopin träumt mehr aus sich heraus, als in sich hinein, wie es deutsche und vornehmlich des deutschesten Meisters, Robert Schumann's, Art. Mag es sein, daß ein vollkommenes Verständniß des Künstlers erschwert wird für den, der als ein geistiger Fremdling jenem eigenartigen Land und Volk gegenübersteht, dem er entstammt; mag es sein, daß man die ganze Schwere des nationalen Unglücks, die ganze Tragik des Geschickes Polens nachempfunden haben muß, um die Schmerzenslaute zu verstehen, die dasselbe der Brust eines seiner treuesten Söhne abgerungen: genug, es finden sich unter uns, denen doch zumeist ein liebevolles Versenken in die Eigenthümlichkeiten fremder Nationen eigen, nur wenige, die diesen Einzigen würdig zu interpretiren vermögen. Einzelne von denen, die ihn spielen, lieben es, vorzugsweise die elegante, graziös-coquette, andere die elegisch-träumerische, wieder Andere die piquante, spirituelle Seite seines Wesens zur Geltung zu bringen; jenes seltsame Gemisch dieser verschiedensten Richtungen aber, das gerade Chopin's Naturell bedingt, einheitlich zu verbinden und zugleich jener heißverzehrenden Leidenschaft gerecht zu werden, die, bald heimlich glühend, bald mächtig emporflammend, all seine Werke durchströmt, sind nur Wenige im Stande. Und doch liegt eben in der Verbindung dieser scheinbar unversöhnlichen Gegensätze der geheimnißvolle Reiz dieser Individualität begründet. Chopin ist süß und herbe, sanft und wild, leichtbeschwingt und tiefsinnig, schmelzend und funkensprühend zugleich; er weint, wenn er zu lächeln scheint und führt uns zu den Bildern und Gestalten seines Lebens, wenn wir in einer andern Welt mit ihm zu

weilen meinen. Er täuscht uns fortwährend über sich selbst, aber er belohnt den, der sich nicht täuschen läßt, mit einem vollen Blick in eine Fülle überschwänglichen Reichthums. Seine süßen Melodien schmeicheln sich leise in unser Herz; der wilde Sturm seiner Leidenschaft aber nimmt uns Sinn und Seele gefangen. So steht Frederic Chopin als ein Zauberer vor uns, der seines Zaubers nicht entkleidet wird, auch wenn uns das Räthsel seines Seins und Schaffens gelöst erscheint im Hinblick auf sein und seines Volkes Leben und Leiden.

Nur karge Kunde ist von dem äußern Lebensgange des Meisters zu uns gekommen; es scheint, daß dem an inneren Gaben so reich Gesegneten ein an äußeren Ereignissen armes Dasein beschieden war. Selbst Franz Liszt, sein Freund und Kunstgenosse, der während seines Pariser Aufenthalts im intimsten Verkehr mit ihm gestanden, weiß uns wenig mehr als die Contouren seines Lebensbildes zu entwerfen; nicht einmal den Tag seiner Geburt vermag er uns anzugeben.*) Wir erfahren nur, daß er im Jahre 1810 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren ward, und seltsam genug dünkt es uns, wenn uns erzählt wird, daß Chopin selbst nur ein so dunkles Bewußtsein seiner ersten Lebensjahre in sich trug, daß ein Geschenk der berühmten Catalani, eine Uhr, deren Inschrift sein Geburtsjahr nannte, ihm erst über dies letztere Aufklärung geben mußte. Von seinen Eltern wird uns nichts weiter berichtet, als daß sie, der Vater ein Franzose, die Mutter Polin von Geburt, in so beschränkten Verhältnissen lebten, daß sie sich außer Stande sahen, ihrem Sohne eine ihren Wünschen entsprechende höhere Ausbildung geben zu lassen. Dagegen waren strenge Tugend, Rechtschaffenheit und Frömmigkeit in dem bescheidenen Hause

*) Anderweit wird der 8. Februar als Chopin's Geburtstag genannt.

heimisch und bildeten die reine Lebensluft, in der die junge Seele sich entfaltete. Ohne jegliches bemerkenswerthe Ereigniß floß die Kinderzeit Frederic's dahin. Von Natur schwach und kränklich, bedurfte sein Zustand unausgesetzter zartester Fürsorge und Pflege, und schon in jener ersten Leidenszeit wol ward die dem spätern Meister immerdar zu eigene Zurückhaltung über sein inneres und äußeres Selbst vorgebildet, welche in dem liebevollen Bestreben des Knaben, Anderen seine eigenen Sorgen und Schmerzen zu ersparen, ihren ersten liebenswürdigen Ausdruck fand. Der für die persönliche wie für die künstlerische Erscheinung Chopin's so charakteristische Zug gewinnendster Liebenswürdigkeit gelangte schon im frühen Kindesalter zur ersten Kundgebung, und ungeachtet seines kränklichen, reizbaren Naturells sah man den Knaben allezeit heiter und freundlich, still und geduldig, frei von jenen Launen und Mißstimmungen, denen wir bei nervösem Temperament so häufig begegnen. So scheint es, als wenn eine mehr seelische als geistige Entwickelung sich zuerst an Frederic wahrnehmen ließ; keine frühzeitige Reife, kein Vorzeichen irgend welcher Art verkündete eine hervorragende Befähigung seines Geistes. Auch als er in seinem neunten Jahre seine musikalischen Studien begann und dieselben unter der kundigen Leitung Zwina's, eines eifrigen Anhängers Sebastian Bach's und der classischen Schule, fleißig fortsetzte, ahnten weder Eltern noch Sohn die künftige Meisterschaft des Letzteren. Er sollte ein tüchtiger Clavierlehrer werden — höher hinauf gingen die bescheidenen Wünsche und Hoffnungen der Eltern nicht und kein phantastisches Traumbild einer Zukunft voll Ruhm und Glanz blendete die Augen Frederic's und der Seinen. Da lenkte ein günstiges Geschick die Aufmerksamkeit eines ebenso hochstehenden als hochgebildeten Mannes auf den jungen Frederic. Fürst Anton Radziwill, der geistvolle Freund der Musen, von dessen eigenen

genialen Kunstbestrebungen seine Faustmusik ein Zeugniß giebt, der großherzige Beschützer junger Talente, er nahm sich auch des stillen Knaben an und seine freigebige Güte verlieh ihm das, was seine Eltern, trotz allen Bestrebens, ihm nicht zu geben vermochten: den Segen einer vollendeten, allseitigen Ausbildung.

Eins der ersten Gymnasien Warschaus nahm den jungen Chopin nun auf und übernahm die Fortsetzung seiner Erziehung, die, gleich der Vollendung seiner künstlerischen Studien unter Führung Professor Elsner's, des Directors des Warschauer Conservatoriums, fortan der Sorge seines Gönners überlassen blieb. Der liebenswürdige Charakter des Knaben, von dem ein Zeitgenosse ein ebenso anmuthiges als interessantes Bild entwirft, machte ihn alsbald zum Liebling seiner Schulkameraden; namentlich gewann er die Zuneigung des Prinzen Borys Czetwertynski und seiner Brüder in so hohem Grade, daß auch das Haus ihrer Mutter, der Fürstin Louis Czetwertynska, ihm gastlich aufgethan ward. Die Letztere, eine hochgebildete, kunstsinnige Frau, die vor Allem die Musik eifrig pflegte, wußte gar bald in dem jungen Musiker die Poetennatur zu entdecken, und sie auch war es wol, die ihn zuerst den Reiz empfinden lehrte, zu gleicher Zeit gehört und verstanden zu werden. Die Schönheit der Fürstin, sowie die hohen Eigenschaften ihres Geistes, erhoben ihren Salon zu einem der glänzendsten und gesuchtesten Warschau's und so geschah es, daß Chopin in demselben den hervorragendsten Persönlichkeiten der Hauptstadt begegnete und ihm durch Vermittelung der Fürstin die Ehre zu Theil ward, den gefeiertsten Vertreterinnen jener hocharistokratischen Gesellschaft vorgestellt zu werden, deren Glanz, Anmuth und Liebenswürdigkeit zu jener Zeit einer weitverbreiteten Berühmtheit genoß. So ward der an Schönheit des Geistes wie des Körpers gleich ausgezeichnete Knabe, der, wie uns erzählt wird, im Alter von

fünfzehn Jahren die reizvolle Anmuth der Jugend mit dem Ernste des reiferen Alters verband, der Günstling jener eleganten Frauen, die es liebten, die magischen Rhythmen ihrer Tänze von seinen Händen erklingen zu hören. Angeregt durch die bunte, glänzende Welt um ihn her, ergriffen von dem Zauber ihrer blendenden Erscheinungen, ließ er dann seine Phantasie ungehindert walten, und neue Tanzweisen gestalteten sich unter seinen Fingern. Oft auch ward er der ungeahnte Vertraute süßer Herzensgeheimnisse, die sich ihm unter den Tönen und Verschlingungen der ebenso graziösen als leidenschaftlich-phantastischen Tänze enthüllten. Pflegte er doch noch in späteren Jahren, wenn auch mit anscheinendem Gleichmuth, so doch in innerster Erregtheit und stillem Entzücken, sich jener Zeiten zu erinnern, wo ihm zuerst offenbar geworden, welch eine Welt von Empfindungen jene nationalen Tänze zum Ausdruck zu bringen vermögen. Und in der That, er auch war es, der die Tänze seines Volkes zu einer Höhe der Durchgeistigung emporgehoben, wie es vordem keiner vermocht. Mögen die Polonaisen Weber's, die Walzer Schubert's, die dem Tanz zuerst die höhere Stufe künstlerischer Bedeutung eroberten, immerhin nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben sein — er faßte das Wesen desselben mehr symbolisch. Er gab uns im Tanz mehr als einen blosen Regulator rhythmischer Bewegung; nur als Rahmen diente ihm derselbe für eine ihm zu Grunde gelegte höhere Idee und ward dessen ungeachtet doch nicht seines Charakters beraubt; ja zugleich mit dem specifisch national-polnischen Elemente, verlieh er ihm jenes höchst persönliche Etwas, das seinen Kunstausdruck auf das bestimmteste kennzeichnet.

In diese erste Jugendzeit Chopin's fällt auch der schöne Traum seiner ersten Liebe, der ebenso süß als flüchtig, ihn entzückte und wieder zerrann. Ein Mädchen von madonnenhafter

Schönheit und Sanftmuth hatte sein Herz gewonnen, als gerade im Vollbesitz seines Glücks der polnische Aufstand ausbrach und der Sturm, der sein Volk bewegte, auch ihn in die Ferne führte und somit den Verbannten zu gleicher Zeit der Heimat, wie der Geliebten und künftigen Gefährtin seines Lebens beraubte. Nie hat ihm sein Schicksal das Glück geboten, das er an ihrer Seite geträumt; wol aber den Ruhm, den er nicht gesucht, an den er vielleicht nicht einmal gedacht hatte. Sie lohnte ihm indessen jene kurze Zeit des Glücks durch ein ganzes Leben voll Treue und Anhänglichkeit. Ob auch getrennt von ihm, blieb doch ihr Herz sein eigen, und ihre Seele hegte ihn nur um so tiefinniger, als sie gewahrte, daß kein weibliches Wesen bestimmt war, an ihre Stelle zu treten und das Dasein dessen zu verschönen, für den sie gern ihr Leben dahingegeben hätte. In stiller Trauer trug sie ihr Geschick, und ihre Liebe zu dem Verlorenen fand eine schöne Bethätigung in der Anhänglichkeit, die sie den Seinen, die er zurückgelassen, widmete. Ihre kindliche Freundschaft schmückte den Lebensabend seiner einsamen Eltern, und nicht ohne Rührung können wir hören, wie Chopin's Vater sich nie von einem Portrait zu trennen vermochte, das sie in den frohen Tagen der Hoffnung von seinem Sohn entworfen, und wie er niemals duldete, dasselbe selbst durch ein vollendeteres ersetzt zu sehen.

Dasselbe Ereigniß, das in Frederic's Liebesglück störend eingegriffen, sollte auf die ganze Gestaltung seines Lebens von entscheidendem Einfluß werden. Obwol er selbst an der am 29. November 1830 ausgebrochenen polnischen Revolution nicht betheiligt war, hielten ihn die Folgen derselben doch für alle Zukunft von seinem Vaterlande fern — freiwillig erduldete er fortan das harte Loos der Verbannung. Die Kunde von dem verhängnißvollen Ereigniß ereilte ihn in Wien, während einer

der Reisen, die ihn zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung und vornehmlich um die Werke unserer großen Meister in mustergültiger Ausführung kennen zu lernen, wiederholt nach Deutschland führten, und so faßte er den Entschluß, den Winter über daselbst zu bleiben und sich dem kunstsinnigen Publicum der Kaiserstadt in mehreren Concerten vorzustellen. Aber ganz entgegen ihrer sonstigen Weise, zeigten sich die allezeit so empfänglichen, gern sich begeisternden Wiener in diesem Winter lau und zerstreut, und die Aufnahme, die der junge Künstler fand, war eine seinen Hoffnungen und Erwartungen so wenig entsprechende, daß er früher als beabsichtigt Wien den Rücken kehrte, um jenseits des Canals, in der britischen Metropole, sein Glück zu versuchen.

Die Reise dahin führte ihn über München nach Paris, „en passant", wie er meinte, aber für immerdar, wie es sein Schicksal gewollt. Und in der That, nur zu natürlich scheint es, daß ein Land sich ihm als günstiges Terrain erweisen mußte, dem er seinem Ursprunge nach so nahe verwandt war; daß jene Weltstadt, mit ihrer geistigen wie sinnlichen Verfeinerung, mit ihrem Reichthum an künstlerischen Elementen, ihrem Zusammenfluß an Bildungs- und Genußmitteln mannigfaltigster Art, ihre Anziehungskraft übte auf den empfänglichen Künstlergeist und seinen weitergehenden Plänen Stillschweigen zu gebieten wußte. Vielleicht auch that der außerordentliche Erfolg, von dem gleich das erste Auftreten Chopin's begleitet war, das Seine, ihn daselbst zu fesseln; war er doch glänzend genug, um selbst stolzere Erwartungen zu übertreffen, als diejenigen waren, die die Seele des jungen Musikers erfüllten.

Die Concerte, die er bald nach seiner Ankunft veranstaltete, gewannen ihm die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft sowol, als seiner Kunstgenossen. Sein erstes Erscheinen

in den Pleyel'schen Salons, jener in der musikalischen Welt so wohlbekannten Pflanz- und Pflegestätte der Kunst- und Künstlerschaft, aber ward mit einem wahrhaften Beifallssturm begrüßt; enthusiastisch hieß man ein Talent willkommen, das nach der ideellen, wie nach der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Phase zu begründen versprach. Alle seine Landsleute, die sich in Paris gegenwärtig fanden, beeilten sich, seine Bekanntschaft zu suchen und ihm die entgegenkommendste Aufnahme zu bereiten. Bald stand er in nahem und häufigem Verkehr mit dem Hause des Fürsten Czartoryski, der Gräfin Plater und anderen, meist der Aristokratie seines Heimatlandes angehörigen Männern und Frauen, unter welchen Letzteren vor allen die Gräfin Delphine Potocka genannt werden muß, die, um ihrer Schönheit und geistvollen Anmuth willen, als eine der bewundertsten Erscheinungen der vornehmen Welt gefeiert wurde. Ihr, deren Stimme und Talent einen unwiderstehlichen Zauber auf ihn übten, widmete er sein zweites Concert in F-moll, für dessen Adagio er selbst immerdar eine besondere Vorliebe bezeigte, und das auch in Wahrheit zu den schönsten und erhabensten seiner Schöpfungen zählt. Und ihre Stimme auch war es, die ihn noch in seiner letzten Stunde entzücken und mit ihren süßen Tönen in den ewigen Schlummer singen sollte.

Selbst Aristokrat in Lebensgewohnheiten und Neigungen, von früher Jugend auf mit der eleganten Ausdrucksweise des Salons vertraut, mit dem ausgebildetsten Geschmack und einem erstaunlichen Erfindungsreichthum begabt, blieb Chopin, der die Salonmusik — im höheren Sinne versteht sich — um eine Reihe ihrer auserlesensten, feinduftigsten Blüten vermehrte, der Liebling dieser vornehmen Kreise, den die Frauen vor allem mit ihrer Gunst freiwillig beschenkten. Im Gegensatz zu anderen seiner Kunstgenossen bildeten die Triumphe, die er feierte, nicht

die Klippe, an der zu scheitern er Gefahr gelaufen wäre. So glänzend sie auch waren, so vermochten sie doch keinen Moment lang ihn zu blenden oder zu berauschen; ohne Stolz, aber auch ohne falsche Bescheidenheit nahm er sie hin. Dennoch hinderte er selbst ihre öftere Wiederholung, indem er der Oeffentlichkeit äußerst selten nur Gelegenheit bot, ihn zu hören. Nur wenige Concerte überhaupt hat er in seinem ganzen Leben gegeben; sie fallen zumeist in den Beginn und den Schluß seiner Künstlerlaufbahn. Paris, einige Städte Deutschlands und zuletzt auch London nur haben ihn bewundern dürfen, da seine leidende Gesundheit größere Kunstreisen nie gestattete; — Alle aber, die ihn jemals zu hören das Glück hatten, stimmen in der entzückten Schilderung jener wundersamen, weltentrückenden Wirkung seines Spiels überein, und wie der ihm wahlverwandte Liszt in begeisterten Worten von der idealen Macht seiner Töne zeugt, bekennen auch die ihm fernerstehenden deutschen Meister, Schumann und Mendelssohn, denen nur ein flüchtiges Begegnen mit ihm vergönnt ward, sich ergriffen von der unwiderstehlichen Gewalt, die Chopin's persönliche wie künstlerische Erscheinung übte. Von Schumann heißt es geradezu, er sei bei der Bekanntschaft mit ihm freudig erschrocken, da er in ihm seinen musikalischen Doppelgänger erkannte. Hören wir freilich die tiefinnerliche, seine ganze Seele zum Ausdruck bringende Weise seines Spiels schildern, so begreifen wir gern die Abneigung des Meisters, mit diesen seinen besten Gaben vor ein großes Publicum zu treten, dessen kleinster Theil den Werth derselben auch nur zu ahnen im Stande war. Er war kein Virtuos im gewöhnlichen Sinn, er gab ein Stück seines Herzens, wenn er spielte, all die Empfindungen und Geheimnisse seiner Brust legte er in seinen Tönen nieder. Und er wußte sehr wohl, daß seine Darstellungsweise keinen Eindruck machte auf die

Menge, daß sie die Massen nicht packte und nur in jenen Kreisen auserlesener Hörer verstanden werden konnte, die es vermochten, ihm in die idealen Sphären der Kunst zu folgen, in denen sein Genius heimisch war. So äußerte er eines Tages zu einem befreundeten Künstler: „Ich eigne mich nicht dazu, Concerte zu geben; das Publicum schüchtert mich ein, sein Athem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich; ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Sie sind dazu berufen, denn wenn Sie auch das Publicum nicht gewinnen, so sind Sie doch im Stande, es zu unterwerfen.“ Und doch gewinnt es den Anschein, als ob die Beifallsbezeugungen der wenigen auserlesenen Hörer ihn nicht zu entschädigen vermochten für den Mangel an Popularität, an lebendiger und allgemeiner Theilnahme an seinen Leistungen; als ob er nicht ohne Bitterkeit auf das Glück des Künstlers verzichtet hätte, seine Schöpfungen wiederklingen zu hören in tausend und aber tausend Herzen! Vielleicht war dies einer der ihn am tiefsten verwundenden Dornen seiner Künstlerlaufbahn! — Vielleicht, denn wer mag sagen, ob dem in Wahrheit so gewesen? — Genug, wir finden Chopin bald in dem stillen Wirken eines Lehrers seiner Kunst begriffen, das seiner zurückhaltenden Natur sympathischer erschien als jegliches Hinaustreten in den geräuschvollen Glanz der großen Welt. Bis an sein Lebensende ertheilte er, trotz seines oft so leidensvollen Gesundheitszustandes, in täglicher Regelmäßigkeit und mit ebenso viel Gewissenhaftigkeit als Befriedigung, musikalischen Unterricht, und zwar waren es, unter der großen Anzahl seiner Schüler, wiederum seine Landsleute, welchen er vorzugsweise das Geheimniß seiner Spielweise zu offenbaren, auf welche er die ganze Eigenthümlichkeit seiner Methode zu übertragen sich bemühte.

So sehen wir Chopin immerdar und gleich in der ersten

Zeit seines Pariser Aufenthalts von einem Kreise umgeben, der zum größten Theile aus seinen Landsleuten bestand. Da auch die neu Ankommenden derselben sich beeilten, ihn aufzusuchen, ward ihm auf diese Weise ein steter lebendiger Verkehr mit dem Vaterlande vermittelt, und wie man ihm jedes Vorkommniß daselbst getreulich berichtete, blieben ihm auch die heimischen Kunsterzeugnisse nicht fremd. Insbesondere erregten die neuen polnischen Lieder, die man mitbrachte, seine Theilnahme. Nicht selten geschah es dann, daß er ein solches ihm sympathisches Gedicht in Musik setzte und die von ihm erfundenen Weisen sich traditionell fortpflanzten, bis sie den Weg in die Heimat fanden und dort von Mund zu Munde gingen, ohne daß doch zumeist der Name ihres Urhebers bekannt geworden wäre. Eine große Anzahl solcher, in der Begeisterung seines Herzens erklungener Melodien entstand im Laufe der Zeit und Chopin beschäftigte sich später mit dem Gedanken, sie zu sammeln und zu veröffentlichen. Leider fehlte ihm die Muße dazu, und so blieben sie vereinzelt und zerstreut, bis man unlängst eine Reihe derselben (17 Lieder, op. 74) zusammenstellte und (zugleich mit deutschem Texte) herausgab.

Lange Zeit hielt Chopin sich in einer gewissen Entfernung von den gefeiertsten Berühmtheiten der französischen Hauptstadt; der laute Schwarm ihrer Anhänger schreckte ihn zurück. Er selbst aber hatte in seinem Wesen nichts, was ihre Neugier reizte; der Eindruck, den seine ganze Persönlichkeit machte, war im Gegensatz zu seinen Compositionen zu harmonisch, als daß er eines Commentars zu bedürfen schien. Hinter der Heiterkeit der Resignation verbarg er das Weh seines Herzens, und Keinem hat er sich über sich selbst geöffnet; ja seine Zurückhaltung ging so weit, daß er sogar jede andere Correspondenz, außer der mit seinen Angehörigen, vermied. Ueberdies pflegte

er sich an öffentlichen Fragen und Discussionen nie zu betheiligen; entbehrte doch seine Natur zu sehr der inneren Ruhe, um nicht die Aufrechterhaltung der äußeren wenigstens zu erstreben. Nur in einem einzigen Falle brach Chopin sein absichtliches Stillschweigen, seine gewohnte Neutralität; nur in Sachen seiner Kunst verzichtete er nicht darauf, sein Urtheil rückhaltlos auszusprechen und seinen Einfluß energisch geltend zu machen. Als im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, sich in der Musik wie in der Literatur eine neue Schule bildete, die, die politische Gährung jener Zeit auf das friedliche Gebiet der Kunst verpflanzend, mit Ungestüm das Joch der alten Formeln abschüttelte und die Romantik auf die Tagesordnung setzte, trat im Anschluß an Hector Berlioz, den kühnsten und begabtesten Repräsentanten dieser Richtung, auch Frederic Chopin auf. Während der ersten Jahre dieses Kampfes nahm er lebhaften Antheil an den Verhandlungen über diesen Gegenstand, später aber, als seine Ideen sich Bahn gebrochen hatten, suchte er nie wieder Gelegenheit, sich an die Spitze einer Partei zu stellen. Daß er sich jedoch auch in dieser Beziehung allezeit treu geblieben, bezeugt ein Blick auf seine Werke. Sie sind ein praktischer Nachweis seiner theoretischen Forderungen und überraschen in der That selbst den freier denkenden Geist unserer Tage durch ihre geniale Nichtachtung althergebrachter Formen und Gesetze, durch die kühne Selbstständigkeit, mit der sie an die Stelle des Alten Neues setzen, der Idee allein das Recht zugestehend, Form und Gesetz sich selber zu bedingen. Nicht aber ein frivoler, revolutionärer Geist war es, der ihn dazu inspirirte, sondern vielmehr der starke, freudige Glaube an den ewigen Fortschritt der Kunst und das stolze Bewußtsein des Genius, der Regel und Gesetz in sich selber trägt. Die soliden Studien seiner Jugend, der Cultus für die Schönheiten unserer classischen Werke, in dem

er erzogen worden, bewahrten ihn vor jenen unglücklichen mißlungenen Neuerungsversuchen, wie sie mehr als ein Vertreter der neuen Ideen hervorgebracht hat. Ihm war die Kunst ein schöner, heiliger Beruf, und er war stolz auf denselben und weihte sich ihm mit frommer Begeisterung. Darum auch fühlte sich sein reizbares, auf das Ideale gerichtetes Künstlergemüth leicht verletzt durch die profanen Aeußerungen Verständnißloser, und den indiscreten Versuchen, sein Talent auszubeuten, denen der Künstler so häufig begegnet, wußte er sogar sehr scharfe Erwiderungen entgegenzusetzen. So, als eines Tages, nach einem Diner, das in der voreiligen Rechnung auf sein Talent und den durch dasselbe zu gewährenden Genuß eines seltenen musikalischen Deserts veranstaltet worden war, der Wirth ihn aufforderte, seinen Gästen diesen erwarteten Genuß zu verschaffen, weigerte er sich anfangs; als aber die Bitten immer zudringlicher wurden, sagte er mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja fast gar nichts gegessen!“

Mehrere Jahre vergingen, während welcher Chopin fast ausschließlich auf den Verkehr mit den ihm befreundeten Polen beschränkt blieb, als endlich im Jahre 1836 eine der gefeiertsten Erscheinungen von Paris in sein Leben trat, und einen bedeutungsvollen Einfluß auf dasselbe gewann. Die geniale George Sand, deren erste Romane und „Briefe eines Reisenden“ zu jener Zeit Aufsehen erregten, hörte durch einen ihr und Chopin zugleich befreundeten Musiker voll enthusiastischer Bewunderung von Letzterem sprechen; sie vernahm, wie man mehr als sein Talent, noch sein „poetisches Genie“ pries; sie lernte seine Werke kennen und erstaunte über den Reichthum, die Poesie und Noblesse der Empfindung, von der dieselben Zeugniß gaben, und sie ward begierig auf die Bekanntschaft eines Künstlers,

der alles das in sich zu vereinigen schien, was selbst ihrer Phantasie unerreichbar dünkte.

Chopin indessen fühlte sich durch eine seltsame Scheu von einer Frau zurückgehalten, die sich so verschieden von allen anderen Frauen zeigte; geflissentlich vermied er es lange Zeit, ihr zu begegnen. Sie aber schien von alledem nichts zu bemerken, voll Unbefangenheit kam sie ihm entgegen, und bald zerstreute ihr Anblick die Vorurtheile, die Chopin bis dahin so hartnäckig gegen sie und alle schriftstellernden Frauen gehegt. Es konnte nicht fehlen, daß ihr seltener Geist, die hohe Eigenthümlichkeit ihres Wesens auch auf ihn, wie auf so viele andere bedeutende Männer, eine lebhafte Anziehungskraft übte, daß gerade das Entgegengesetzte ihrer Naturen den Reiz ihres Verkehrs erhöhte, und bald auch sehen wir sie, mit dem Recht einer Freundin, den bisher so zurückgezogenen Meister einem weiteren Kreise zugänglich machen und die hervorragendsten Geister, die Paris zu jener Zeit aufzuweisen hatte, in sein stilles Daheim einführen. Eine Anzahl der berühmtesten seiner Zeitgenossen, Repräsentanten der verschiedensten Künste, fanden sich häufig bei ihm ein, um den Offenbarungen des genialen Künstlers zu lauschen und ihm ihre Huldigungen darzubringen: Heinrich Heine und Adolf Nourrit, Ferdinand Hiller und Meyerbeer, Bellini und Liszt, Eugene Delacroix und George Sand, Mickiewicz und Niemcewicz, die Poeten seines Vaterlandes, versammelten sich um sein Piano und bildeten die glänzende Zuhörerschaft, die ihm eine wahrhaft enthusiastische Verehrung zollte.

Da ward im Herbst des Jahres 1837 Chopin von den beängstigenden Anfällen einer Krankheit heimgesucht, in deren Folge er nur mit halbgebrochener Lebenskraft noch weiter leben sollte. Besorgnißerweckende Symptome nöthigten ihn, um den Gefahren des Pariser Winters zu entfliehen, zu einer Reise

nach dem Süden, und George Sand, die für die Leiden ihrer Freunde stets eine sehr warme Theilnahme bezeigte, entschloß sich, um ihn, dessen Zustand die sorgsamste Pflege forderte, nicht allein reisen zu lassen, ihn zu begleiten. Als Reiseziel wählten sie die Insel Majorka, deren warmes Klima und milde Seeluft auf die Brustkranken eine so heilsame Wirkung üben, und obwol er bei seiner Abreise so leidend war, daß man für seine Wiederkehr bangte, obwol er selbst in Majorka von einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit befallen wurde, genas er doch wieder so weit, daß er sich mehrere Jahre lang einer leidlichen Gesundheit erfreute.

Ob es der Einfluß des Klimas gewesen, der ihn dem Leben wiedergegeben? Ob ihn das Leben selbst mit seinem höchsten Reiz zurückgehalten? Wer mag es sagen! Vielleicht blieb er nur leben, weil er leben wollte — denn wer mag bestimmen, wie weit sich die Macht des Willens auf unsern Körper erstreckt? Genug, „alle Strahlen des Glücks concentrirten sich in jener Lebensepoche Chopin's;" war es ein Wunder, wenn sie die schwache Flamme seines Lebens wieder anfachten und zu jener Zeit in seinem lichtesten Glanze strahlen ließen?

Während der Dauer seiner Krankheit wich George Sand keinen Augenblick von der Seite des Freundes, der ihr diese Pflege mit dankbarster Hingebung lohnte und ihr bis in den Tod treu zu eigen blieb, selbst als diese Treue statt des dereinstigen Glücks nur noch Schmerzen für ihn hatte. Muthig und mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln kämpfte sie gegen seine Krankheit; sie umgab ihn mit der zartesten Fürsorge und kannte weder Müdigkeit noch Abspannung, während sie Tag und Nacht über ihn wachte, bis endlich das Leiden wich und die düstere Stimmung, die Chopin's Geist gefesselt hielt, sich allmälig zerstreute, einer lichtvolleren, glücklicheren Raum gewährend.

Seit jener Zeit hörte George Sand nie auf, für ihn die machtvolle Zauberin zu sein, die sein Leben dem Tode abgerungen und seine Leiden in ein nie gekanntes Glück verwandelt hatte. Die einsame Insel, von den blauen Fluten des Mittelmeeres umspült, von Citronenbäumen überschattet und mit allem Zauber der südlichen Welt ausgestattet, ward für ihn eine Stätte des Glücks, das Heimatland seines Ideals, und die Erinnerung an die daselbst verlebten Tage wurzelte fest in seinem Herzen, wie das Andenken an einen Hochgenuß, den die Götter ihren Lieblingen nur einmal zu gewähren pflegen. So oft er in der Folge jener Zeit gedachte, geschah es mit „solch' warmer Dankesempfindung, als spräche er von einer jener Wohlthaten, die genügen, das Glück eines ganzen Lebens zu begründen," und um so tiefer ward er sich des vergangenen Glücks bewußt, je mehr er sich zeitlich und räumlich von demselben entfernte.

Seit dem Jahre 1840, nach einem langen Wechselzustande zwischen erneuten Krankheitsanfällen und vermeintlicher Genesung, schwand Chopin's Gesundheit und Lebenskraft mehr und mehr dahin. Nur die Wochen, die er alljährlich zur Sommerzeit auf dem Lande in Nohant, der Besitzung seiner Freundin, zubrachte, schienen ihm eine wohlthätige Veränderung und Linderung seiner Leiden zu bringen. Dort sammelte er frische Kräfte und selbst sein künstlerischer Gestaltungsdrang schien belebter unter dem Einfluß dieser sonnigen Tage, so daß er stets mit einer reichen musikalischen Ausbeute wieder heimzukehren pflegte. Mit jedem neuen Winter aber nahm auch sein Leiden wieder zu und steigerte sich bald in einem solchen Maße, daß er nur mit der größten Anstrengung und endlich fast gar nicht mehr sich zu bewegen vermochte. Von 1846 bis 1847 verließ er kaum noch das Zimmer; nur die sorgsamste Wartung und Pflege war seit dieser Zeit im Stande, ihn noch am Leben zu erhalten.

Gegen das Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag und er verfiel in eine Krankheit, von der er sich nicht wieder zu erheben glaubte. Ein verhängnißvolles Ereigniß, das zu jener Zeit stattgefunden, erscheint als die eigentliche Veranlassung der letzteren: der Bruch seiner Freundschaft mit George Sand. Ueber die geheimen Motive, die denselben herbeiführten, etwas Verläßliches zu ermitteln, ist uns nicht gelungen. Ob er, ob sie die Schuld daran getragen, wir wagen es nicht zu bestimmen; — wir wissen nur, daß Chopin selbst mit furchtbarer Schwere von jenem Ereigniß betroffen ward. Er fühlte es und sprach es aus, daß mit diesem Freundschaftsbande der letzte Faden zerriß, an dem sein Leben noch hing; aber mit einer Art bittersüßer Selbstpein überließ er sich immer von neuem der wehmüthigen Erinnerung an jene Zeiten vergangenen Glücks. Vergebens versuchte man seine Gedanken von ihr abzulenken, deren Namen er nie ohne Thränen zu nennen vermochte; vergebens! Es schien ihm ein letzter Genuß, seine nahe Auflösung zu fühlen, während er die Vereitelung seiner letzten Hoffnungen betrachtete, und wie er einst leben wollte, als ihm ein ungehofftes Glück aufgegangen, so wünschte er mit dem Untergange desselben nun auch zu sterben. Doch der Tod, den er so sehnsüchtig gerufen, ließ noch eine Zeit lang auf sich warten. Wol verzweifelte man während mehrerer Tage an der Möglichkeit seines Wiederaufkommens; aber Dank der treuen Pflege Gutmann's, des hervorragendsten seiner Schüler und vertrautesten Freundes seiner letzten Lebensjahre, der sich in aufopferndster Hingebung unabläßig um ihn bemühte, und dessen Gegenwart Chopin als die wohlthuendste empfand, ward ihm noch eine kurze Lebensfrist vergönnt.

Im Frühjahr 1848, nach der in Paris ausgebrochenen Februar-Revolution, beschloß er seinen alten Plan, eine Reise

nach London, zur Ausführung zu bringen. Er wollte das Land kennen lernen, das er dereinst zu besuchen gedachte, als noch Jugend und Leben ihm ihr lächelndes Angesicht zeigten. Wirklich reiste er auch bald darauf nach England, wo seine Werke sich bereits einer ziemlich allgemeinen Bekanntschaft und Bewunderung erfreuten. Bevor er jedoch Paris verließ, gab er noch ein Concert in dem ihm befreundeten Pleyel'schen Hause, und seine Freunde hörten ihn daselbst zum letzten Male.

In London angekommen, wurde er mit einer Begeisterung empfangen, die nicht wenig dazu beitrug, ihn sein Leid eine kurze Zeit lang vergessen zu machen. Und er wollte gewaltsam vergessen, was hinter ihm lag. Er vernachlässigte die ärztlichen Vorschriften und die Vorsichtsmaßregeln, die ihn an seinen krankhaften Zustand erinnerten; er ging viel in Gesellschaft, begab sich spät zur Ruhe und setzte sich ohne Rücksicht auf seine Gesundheit den mannigfachsten Beschwerden aus. Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgestellt und die vornehmsten Kreise erblickten eine Ehre in seinem Besuche. Zweimal spielte er öffentlich und mehrmals in Privat-Soireen. Auch nach Edinburg begab er sich von London aus; doch erwies sich das schottische Klima als für ihn so nachtheilig, daß er sich bei seiner Rückkehr von dort sehr geschwächt fühlte. Die Aerzte riethen ihm dringend, England sobald als möglich zu verlassen; doch verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte noch in einem zum Besten der Polen veranstalteten Concert, und dies war das letzte Liebeszeichen, was er seinem Vaterlande sandte. Mit enthusiastischen Ehren- und Beifallsbezeugungen umringten ihn seine Landsleute; er sagte ihnen allen Lebewohl, aber sie glaubten nicht, daß er für immer von ihnen scheiden sollte. Und so fuhr er denn noch einmal, zum letzten Male über's Meer dahin, Paris entgegen, das jetzt so wenig mehr

dem Paris glich, das er einst, vor siebenzehn Jahren „gefunden hatte, ohne es zu suchen."

Eine schmerzliche Ueberraschung harrte seiner bei der Heimkehr. Sein Arzt, Dr. Molin, dessen geschickter Behandlung allein er die Erhaltung seines Lebens seit einer Reihe von Jahren zu danken glaubte, starb plötzlich, und Chopin, den dieser Verlust in hohem Grade entmuthigte, fühlte sich trotz mehrfachen Wechsels seiner Aerzte, außer Stande, zu einem anderen Vertrauen zu fassen. Eine Art von abergläubischer Niedergeschlagenheit bemächtigte sich seiner und immer tiefer versank er in einen Zustand traurigster Apathie. Selbst die Kunst hörte auf, ihm das zu sein, was sie ihm bisher immerdar gewesen, eine tröstende, heilende, erlösende Wundermacht. Dem an Leib und Seele gebrochenen Meister fehlte es an Kraft, sich ihr hinzugeben und das Gestaltungsvermögen versagte seinem einst so schöpferischen Geiste. Angestrengteste Sorgfalt pflegte er von je auf die Herausgabe seiner Werke zu verwenden. Er, dessen Phantasiereichthum in seinen Improvisationen die Bewunderung der größten Meister erregte, bedurfte — so erzählt man — sobald es sich darum handelte, seine Gedanken in feste Formen zu bannen, tagelanger Einsamkeit, ja physischer Entbehrungen, um seine geistige Thätigkeit zu steigern. Seit dem Winter 1848 war er nicht mehr im Stande, anhaltend zu arbeiten; wiederholt versuchte er einige angefangene Blätter zur Vollendung zu bringen, ohne daß es ihm gelungen wäre, seine Gedanken zu ordnen. Das klare Bewußtsein seiner abnehmenden Kräfte und die Sorge für seinen Ruhm aber ließen ihn endlich die meisten jener Blätter verbrennen, um ihre Veröffentlichung nach seinem Tode zu verhüten. Nur einige wenige Arbeiten wurden uns als vollendete Manuscripte von ihm zurückgelassen. Auch die ihn noch in letzter Zeit beschäftigende Idee, eine Pianoforteschule zu schreiben,

in welcher er seine Gedanken über die Theorie und Technik seiner Kunst und die Resultate seiner langjährigen Arbeiten niederlegen wollte, blieb leider unausgeführt; nur wenige Seiten entstanden, die das Vernichtungsschicksal jener anderen Blätter theilten.

Endlich verschlimmerte sich sein Leiden so sichtlich, daß alle Hoffnung auf Wiedergenesung schwand. Seine Schwester Louise, an die ihn, wie an alle seine Angehörigen, die innigste Liebe kettete, eilte auf die Nachricht von seinem trostlosen Zustande von Warschau an sein Schmerzenslager herbei und blieb ihm zur Seite bis zum letzten Augenblick. Von Woche zu Woche, von Tag zu Tag schienen sich die Schatten des Todes dichter über ihn zu lagern; die Klarheit seines Bewußtseins aber verließ ihn nicht bis an's Ende. Die Wünsche, die er in seinen letzten Stunden äußerte, bezeugen die ruhige Ergebung, mit der er dem Tod in's Angesicht schaute: an der Seite Bellini's, des Kunstgenossen, mit dem ihn ein inniges Freundschaftsband verbunden, wünschte er zur Ruhe bestattet zu werden, und die Kleider, die er einst bei seinen Concerten getragen, sollte man ihm mitgeben in sein frühes Grab; — so fand seine Liebe zur Kunst noch in seinem letzten Willen ihren letzten, rührenden Ausdruck.

Zu Beginn des October 1849 blieb weder Zweifel noch Hoffnung übrig. Am 15., einem Sonntag, erschien sein Zustand bedenklicher denn je und erregte die schmerzlichsten Befürchtungen seiner Freunde, die sich fortwährend um ihn versammelten; doch ertrug er seine Leiden mit Geduld und großer Seelenstärke. Die Gräfin Potocka, die, tief ergriffen und unter strömenden Thränen, am Fuß seines Lagers stand, erregte seine Aufmerksamkeit. Groß, schlank, weiß gekleidet, erschien sie ihm, hehrer Schönheit voll, eine himmlische Erscheinung, und als die

Schmerzen ihm einen Moment der Ruhe gönnten, bat er sie, ihm etwas zu singen. Man glaubte anfangs, er phantasire, aber er wiederholte seine Bitte mit Nachdruck — und wer hätte gewagt, sich dem Sterbenden zu widersetzen? Das Clavier im Salon wurde an die Thür seines Schlafgemachs gerollt und die Gräfin sang mit schluchzender Stimme, während unaufhaltsame Thränen ihre Wangen überfluteten. Sie sang mit tief pathetischem Ausdruck die berühmte Hymne an die Jungfrau, welche Stradella das Leben gerettet haben soll. Chopin schien weniger zu leiden, während er ihr zuhörte. „Wie schön das ist! Mein Gott, wie schön das ist!" sagte er leise. „Noch einmal ... noch einmal!" Die Gräfin, obwol überwältigt von der schmerzlichsten Aufregung, hatte dennoch die Kraft, dem letzten Wunsche ihres Freundes zu willfahren und sang einen Psalm von Marcello. Chopin befand sich indessen schlechter; Alle wurden von Schreck ergriffen und sanken, hingerissen von einer unwillkürlichen Regung, auf die Knie; Niemand wagte zu sprechen und man hörte nur die Stimme der Gräfin, die „wie eine himmlische Melodie" über dem leisen Schluchzen schwebte, das ihre düstere Begleitung bildete. Chopin's Schwester kniete, in Gebet und Thränen versunken, an seinem Bett. Und die Nacht brach herein und ein Halbdunkel breitete seine geheimnißvollen Schatten über dies traurige Bild.

Am folgenden Morgen empfing der Kranke die heiligen Sterbesacramente. Sie wurden ihm von einem ihm befreundeten polnischen Abbé in Gegenwart seiner Freunde gereicht; darauf winkte er einen nach den andern derselben an sein Bett und ertheilte einem jeden seinen letzten Segen. Unter den Tröstungen seiner Religion nahm sein tiefgläubiges Gemüth Abschied vom Leben. Am Nachmittag des 17. October begann der Todeskampf. „Wer ist bei mir?" fragte er mit kaum hörbarer

Stimme; dann neigte er sein Haupt, um Gutmann's Hand zu küssen, die es gestützt hatte, und mit diesem letzten Liebeszeichen ging seine Seele heim zum ewigen Frieden.

Lange Zeit flossen die Thränen, die man über ihn weinte, der ein Liebling Vieler gewesen; man brachte dem Todten die Blumen, die der Lebende einst so geliebt, und wie in einem Garten schien er zu ruhen unter ihrer bunten, duftenden Blütenpracht. Am 30. October 1849 fand die Leichenfeier statt in der Kirche de la Madeleine; die ersten Pariser Künstler hatten ihre Mitwirkung angeboten. Chopin's Trauermarsch, der zu diesem Zwecke instrumentirt worden war, eröffnete die Feier; in Mozart's Requiem fand sie nach dem Wunsch des Verklärten ihren Höhepunkt. Meyerbeer führte mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Leichenzug; die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann. Zwischen Bellini, dem Freund, und Cherubini, dem von ihm hochverehrten Künstler, hat man dem Frühvollendeten seine Ruhestätte bereitet und unter der Zahl seiner großen Todten nennt der altehrwürdige Père-Lachaise auch Frederic Chopin. Die Liebe seiner Freunde hat ihm daselbst ein Denkmal gesetzt, um das Bild und Gedächtniß des geliebten Meisters auch den Nachgeborenen zu überliefern. Aber noch ein ander Denkmal ward ihm errichtet von Freundeshand, das nicht, wie der Marmor an seinem Grabe, nur die edlen Linien seines Kopfes zeigt, sondern das ganze Bild seines Lebens, seine ganze Gestalt, in der vollen Größe und Schönheit ihrer Erscheinung uns vor die Augen führt. Ein warmer Lebenshauch ruht auf demselben, ein stiller Glorienschein scheint über ihm zu schweben, ein unaussprechlicher Anmuthszauber liegt über ihm ausgegossen — und der Meister, dem wir dies Kunstwerk danken ist Franz Liszt. Seine Feder hat ein Bild des Verklärten ent-

worfen, das Pinsel und Meißel wol nicht vollendeter zu schaffen vermöchten; freilich hat ihm auch das Herz dabei die Feder geführt, und er schrieb mit Darangebung seines ganzen inneren Menschen. Vielleicht hat keiner seiner Freunde den großen Todten tiefer betrauert, die Größe seines Genius höher zu würdigen verstanden als er, der unter unseren großen Musikern als der ihm wahlverwandteste erscheint; gewiß aber ist, daß Keiner so viel wie er dazu beigetragen, das Verständniß des Meisters der Mit- und Nachwelt zu erschließen; denn wie er einst, nächst Chopin selber, der vollkommenste Interpret der Schöpfungen des Künstlers war, so hat er auch die persönliche Erscheinung desselben unserm Herzen nahe zu bringen gewußt. Und dazu gebührt ihm noch das Verdienst der völligen Eigenartigkeit seines Werks; wer Chopin wahrhaft kennen und verstehen lernen will, wird immerdar bei Liszt sich Raths erholen müssen, wie das Originalbild seiner Künstlerhand auch als Anregung und Grundlage dieser kleinen Skizze diente.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Werke, die uns Chopin geschenkt, so gewahren wir eine Fülle des dem Schönsten Beizählenden, was unsere Zeit auf musikalischem Gebiet überhaupt hervorgebracht hat. 65 Opera sind es, die zu Lebzeiten des Meisters edirt wurden, neun erschienen als oeuvres posthumes, sieben ohne Angabe der Opuszahl, und diese Werke gehören insgesammt ausschließlich der Claviermusik an. Selbst wo er, wie in seinen Concerten, dem Trio, dem Duo concertante, Streichinstrumente einführt, geschieht dies nur begleitweise, die Principalstimme bleibt immer dem Pianoforte zugetheilt.

Mit Recht gewiß beklagte Robert Schumann, der idealste aller musikalischen Kritiker, daß Chopin mit einer Selbstbeschränkung, die bei einem Meister seiner Bedeutung nahezu bei-

spiellos sein dürfte, sich der großen Formen seiner Kunst und der gewaltigen Wirkungen großer orchestraler Massen gänzlich begebend, in seinem Schaffen auf den engen Kreis der Clavier-musik beschränkte, während doch seine Gaben ihn dazu berufen erscheinen ließen, „auf die Fortbildung der Kunst im Allge-meinen" Einfluß zu gewinnen; aber mit der gleichen Berechtigung auch fügt er hinzu, daß das, was er bisher geschaffen — Schumann schrieb dies im Jahre 1841 — genüge, um seinen Namen den „unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte an-zureihen." Rechten wir denn nicht mit ihm, der stets an sein eigenes Können den strengsten Maßstab legte und dessen klare Selbsterkenntniß ihn hingewiesen auf ein Gebiet, auf dem er so Hervorragendes zu leisten bestimmt war; anerkennen wir viel-mehr freudig, wie er in jenen bescheidenen, selbst gewählten Kreis epochemachend eingegriffen und auf die Entwickelung des-selben den bedeutungsvollsten Einfluß gewonnen! Er hat die Individualität des Pianoforte weiter ausgebildet und es zu einer Macht, einer Selbstständigkeit erhoben, die es des Orchesters fast unbedürftig erscheinen läßt; er bereicherte die Melodik, in-dem er eine ihm ganz speciell eigene, ebenso piquante als an-muthige Ornamentik in der Hauptstimme wie in der Begleitung anwendete; er erweiterte die Harmonik, vor allem durch jene oft so überraschend wirkenden Progressionen und chromatischen und enharmonischen Wendungen, und verlieh endlich der Rhythmik, besonders durch die Einführung seines Tempo rubato, eine bis-her ungeahnte Mannigfaltigkeit. Aber auch verschiedene ganz neue Kunstgattungen hat Chopin's poetisches Genie der Musik erschlossen, wie er bereits vorhandene in durchaus eigenartiger Weise zu benutzen und umzugestalten verstand. Wir begegnen unter seinen Compositionen Balladen und Präludien, Nocturnes und Scherzos, Impromptus und Boleros und anderen bis dahin

wenig oder gar nicht gebrauchten Kunstformen; nicht minder finden die alten ehrwürdigen Namen des Concerts und der Sonate, die großen uns aus classischer und vorclassischer Zeit überkommenen Formen der Claviermusik durch das vielseitige Genie des Meisters ihre Vertretung. Seine beiden Concerte in E- und F-moll (op. 11 und 21) erfreuen sich eines allgemeinen Gekannt- und Geliebtseins; wir begegnen denselben häufig in unseren Concertprogrammen, und in der That bieten sie dem Virtuosen reiche Gelegenheit zur Entfaltung glänzendster geistiger wie technischer Mittel. Das zweite und bedeutendere enthält jenes schon erwähnte wunderbar schöne Adagio, das Liszt als „von wahrhaft idealer Vollendung" bezeichnet. Einer ungleich geringeren Verbreitung dürfen sich die vier Sonaten rühmen, die er geschrieben, so hoch bedeutungsvoll sie dem erscheinen, der sich mit liebevollem Ernst in ihre tiefen Schönheiten versenkt. Nur der der großen B-moll-Sonate, op. 35, entnommene Marche funèbre ist weiter als die meisten seiner Werke hinausgedrungen in die Welt. Für die eigene Todtenfeier Chopin's zuerst instrumentirt, haben seine ergreifenden Klänge seitdem manchen großen Todten zur letzten Ruhe geleitet. — Von hohem Interesse zeigt sich die Sonate in H-moll, op. 58, deren genialer erster Satz insbesondere im Verein mit der Cello-Sonate, op. 65, bemerkenswerthe Spuren deutschen Elements an sich trägt, wie letztere sogar Etwas wie Schumann'schen Einfluß zu verrathen scheint. Auch ein Trio, op. 8, hat uns Chopin geschenkt, doch gehört dasselbe zu den frühesten seiner Schöpfungen und erhebt sich, trotz des auch ihm innewohnenden Reizes, nur zum Theil zu der Höhe der späteren, obwol die Originalität seines Genius schon hier sichtbar genug zur Erscheinung kommt.

Unter den Scherzos, einer in dieser Weise erst durch Chopin ausgebildeten Kunstform, hat vor allen das in B-moll,

op. 31, die weiteste Verbreitung gefunden — und mit Recht. Schumann nannte dasselbe „nicht uneben einem Byron'schen Gedicht zu vergleichen, so zart und keck, so liebe- und verachtungsvoll," und in Wahrheit, giebt es wol etwas Düstereres und zugleich Holderes, etwas so glühend Schmerzenvolles und hinreißend Leidenschaftliches als dieses Tongemälde in solch' kleinem, anspruchslosen Rahmen? So tief grollen und so heiß lieben, so himmelhoch jauchzen und so zum Tode betrübt sein kann nur Chopin, dieser einzige Meister! Aber selbst unter seinen Werken findet sich vielleicht nur noch die Ballade in G-moll, op. 23, die, als ein ähnliches Stimmungsbild, sich jenem Scherzo zur Seite stellen ließ. Sie ist die großartigste und kühnste jener vier Balladen, zu denen Chopin durch die Gedichte seines Freundes und Landsmannes Mickiewicz die Anregung empfing; noch häufiger gehört und gespielt ist die dritte derselben in As-dur, op. 47, die anmuthiger und gewinnender an Form, aber geringer an innerer Bedeutung ist.

So bieten seine Phantasien und Impromptus, seine Variationen und Rondos, seine Walzer und Etüden, all' seine dem feinsten Salongenre angehörigen Arbeiten viel des Schönen und Eigenartigen; allenthalben ist es ein neuer Geist, der die alten Formen durchdringt und mit frischem Lebenshauch beseelt; — einen wahrhaften Schatz duftigster Poesie aber eröffnen uns seine Präludien und Notturnos. Das sind echte Träumereien, echte Bilder der Nacht, aus Feenzauber und Mondesglanz, aus Herzeleid und Herzensfreud' zusammengewoben. Süße Lockstimmen und ernste Klagelaute, fromme Gebete und bittere Seufzer, seliges Liebesgeflüster und herbe Verzweiflungstöne klingen darin wieder; aber die reinen Harmonien überstimmen die Dissonanzen, die Schmerzen lösen sich in der geläuterten, überirdischen Atmosphäre, die darin athmet. Es scheint, als habe

sich der Meister am wohlsten, am befreitesten in jener Welt gefühlt, als habe er sich gern zu ihr geflüchtet und bei ihr Vergessenheit gesucht für die Kämpfe und Nöthen seines Daseins; jene Kämpfe, von denen seine Lippen so standhaft schwiegen und seine Werke doch so unverhülltes Zeugniß geben, und deren nicht geringster einer der täglich sich erneuende Kampf war zwischen seiner willensstarken Seele und seinem schwachen, gebrochenen Körper. Und noch eine andere Welt war es, zu der seine Phantasie oftmals ihre Zuflucht nahm: die Welt seiner Vergangenheit, seiner Jugendzeit. Wie oft er zu derselben zurückkehrte, wir wissen es, auch wenn seine Lippen es niemals ausgesprochen hätten — seine Werke geben es kund. Oder ist nicht die reiche Anzahl vaterländischer Tanzweisen, all' die Polonaisen und Mazurken, die er uns hinterlassen, der vollgültigste Beweis dessen? In ihnen erscheint Chopin's Individualität am charakteristischsten ausgeprägt, all' die verschiedenen Richtungen und Stimmungen seines Naturells zeigen sich hier vereinigt. Vielleicht ist noch niemals vor und nach ihm das Wesen des Tanzes so idealisch aufgefaßt, nie ein so tiefer Sinn und Gehalt ihm unterbreitet worden; Etwas wie eine nationale Macht ruht in diesen Klängen, die das darniedergeworfene und zerrissene Volk der Polen immer von neuem an seine Zusammengehörigkeit mahnen wird. Es ist eben ein Leben allein, das, unbeschadet ihrer Mannigfaltigkeit, in allen seinen Werken athmet, und dieses ist das ureigene Leben ihres Schöpfers selbst. Aber wie sein Leben an dasjenige seines Volkes gebunden war, so mußten auch in dem Spiegelbild desselben, das seine Schöpfungen darbieten, die nationalen Vorzüge wie Schwächen vereint erscheinen, und fürwahr, wer fände in ihnen nicht jenes seltsame Gemisch von Schwärmerei und Haß, Grazie und Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Excentricität, das dem polnischen

Charakter eigen, und das erst in den späteren vollendetsten Erzeugnissen des Meisters zurücktritt hinter einem allgemeineren, idealen Gehalt, in dem Maße, als sein Geist, seine Anschauungen sich universeller gestalteten? „Der Künstler soll in seiner Nationalität nicht untergehen," hat einer unserer großen Meister gesagt. Auch Chopin ist darin nicht untergegangen — er ist vielmehr aufgegangen in derselben. Und so, wie wir zuweilen einen Dichter oder Künstler erscheinen sehen, der den poetischen Sinn und Gehalt seines Volkes und seiner Zeit in sich zusammenfaßt und in seinen Schöpfungen repräsentirt, so ward auch Chopin der Poet des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Er hat dies Resultat nicht gewollt und gesucht, nicht im Voraus schuf er sich ein solches Ideal, als eine freie Gunst der Natur vielmehr ist es ihm geworden. Er sang nur das, was sein Herz ihm eingab, die einfachen Empfindungen seiner Seele, die freilich mit denen seines Volkes verwachsen, ja identisch waren; er ließ die glänzenden Bilder seiner Kindheit und Jugend, die bunten Traumgestalten seines Lebens lebendig werden vor seinen Blicken, und indem er sie in seine Werke bannte, gab er sowol seinem eigenen Ideal, als dem seines Volkes Ausdruck. Er selber aber ist zur Idealgestalt geworden. Schon schläft er mehr denn zwei Jahrzehnte in fremder Erde, fern den Seinen, die er so sehr geliebt, und dennoch lebt er fort in ewiger Jugendschöne, ein unvergängliches Leben. Stolz nennt sein Vaterland den Namen Frederic Chopin, als seiner treuesten Söhne einen; uns aber gilt mehr der höhere Ruhm, daß er bis zum Tod getreu geblieben seiner geistigen Heimat, seiner göttlichen Kunst.

Franz Liszt.

Es hat zu allen Zeiten Menschen gegeben, die licht- und glanzvoll ihren irdischen Wandel vollendeten und hinter deren sonnenhaftem Leuchten sich doch manch' räthselhaftes Dunkel, mancher Sonnenfleck verbarg. Auch Franz Liszt gehört in die Reihe jener glänzenden Erscheinungen. Groß und feurig, wie ein wunderbar Gestirn, stieg er auf am Himmel der Kunst, sein Glanz entzückte, sein Licht blendete unsere Sinne; der Weltlauf aber, zu dem er berufen, durchmißt weitere Bahnen als derjenige gewöhnlicher Sterblicher, und so geschieht es, daß er sich zeitweise unserm Blick entzieht, daß Wolken und Fernen ihn verhüllen vor unserm suchenden Auge. Daß es etwas Räthselvolles sei um solche Erscheinungen, wer möchte es leugnen? — Und dennoch sind es eben die ungelösten Fragen, die unser Interesse, unsere Forschungslust am lebhaftesten erregen.

Gleich mehr als einem unserer großen Künstler trägt auch Franz Liszt etwas Titanenhaftes an sich. Er, der — nachdem er als Virtuos einen Triumphzug durch die Welt vollendet hatte, wie er an Glanz seines Gleichen nicht kennt — Thatkraft genug besaß, die Errungenschaften eines halben Lebens hinter sich zu werfen und den Kampf und Wettlauf von neuem zu

beginnen, um auch auf dem Feld der Composition um die Palme zu werben; er — der anfänglich fast alleinstehend gegen eine Legion von Gegern, für seine und seines Kunstgenossen Wagner's Ideen kämpfte und durch die siegreiche Macht derselben eine täglich sich mehrende, über alle Lande verbreitete Schaar begeisterter Anhänger zu gewinnen wußte — muß er uns nicht als mit einer Fülle außergewöhnlicher Kräfte ausgestattet erscheinen? Liszt ist und bleibt eine Wundergestalt für alle, für seine Freunde sowol als für seine Gegner. Sein die seltsamsten Wandlungen darbietendes Leben ist uns auf mehr als eine Frage die Antwort schuldig geblieben. Seine Natur bewegt sich in Extremen. Vielleicht liegt der Schlüssel zu dem Geheimniß seiner Erscheinung in der Vermählung der entgegengesetztesten Elemente — des Dämonischen und des Göttlichen, die bei ihm, wie wol in ähnlicher Weise bei keinem zweiten Genius zum Ausdruck kommt. Daß eine dämonische Macht ihm innewohnt, wer von Allen, die jemals seiner künstlerischen und menschlichen Erscheinung näher getreten, hätte es nicht empfunden? Und wiederum, daß etwas Gottgeborenes in ihm thront, wer, so er den Genius von Gottes Gnaden nicht zu verleugnen wagt, müßte es nicht freudig bekennen? Es mag sein, daß eine völlig unparteiische Beurtheilung Liszt's für einen jeden unter uns, den Mitlebenden, zur Unmöglichkeit wird. Noch fehlt uns die Freiheit des Blickes, die allein in zeitlicher wie in räumlicher Ferne gewonnen wird; auch erschwert der des Meisters persönlichem Wesen eigene, fast sprüchwörtlich gewordene Zauber, die sich allenthalben geltend machende Souvränetät seines Genius, die Unbefangenheit des Urtheils um ein Beträchtliches. Doch muß man ihm gegenüber, sei es für, sei es wider ihn, Partei ergreifen; ihm gleichgültig gegenübertreten, ihn und seine Bestrebungen wol gar übersehen wollen kann Keiner, der es redlich meint mit sich und der Kunst.

An Kämpfen und Parteiwesen, das sich auf Grund seines Auftretens als Orchester- und Kirchencomponist entspann, hat es denn auch nicht gefehlt bis auf den heutigen Tag. Während man aber voll leidenschaftlichen Eifers bald für, bald wider ihn Zeugniß redete, enthielt er selbst sich jeden persönlichen Antheils. Für Andere führte er seine glänzenden schriftstellerischen Waffen — für sich selber verschmähte er sie: seine künstlerischen Thaten sollten allein für sich sprechen. Auch den erbittertsten Angriffen gegenüber verharrte er in vornehmer Ruhe, vielleicht im Bewußtsein dessen, daß auch *seine* Stunde noch kommen müsse, und daß die Zukunft eine gerechtere Richterin zu sein pflegt als die Gegenwart.

In Raiding, einem Dorfe bei Oedenburg in Ungarn, am 22. October 1811 ward Franz Liszt geboren. Ein seltsam Gestirn leuchtete über seiner Geburt: der Komet, zu dem in jenem Jahre die Welt bewundernd emporblickte. Im Uebrigen aber schienen die Sterne den ersten Lebensjahren des Knaben nicht allzu günstig — es waren bescheidene Verhältnisse, die seine Kindheit umgaben. Sein Vater, Adam Liszt, entstammte einer vornehmen, altadeligen Familie, die, in ihren Vermögensverhältnissen mehr und mehr zurückgekommen, sich endlich ihrer adeligen Vorrechte gänzlich begebend, in eine einfache bürgerliche Sphäre eingetreten war. Er bekleidete das Amt eines Rechnungsführers des Fürsten Esterhazy, dem er mit größter Treue und Gewissenhaftigkeit vorstand, ohne daß es ihm jedoch die Befriedigung zu gewähren vermochte, die sein strebsamer Geist suchte und bedurfte. Von Natur mit mancherlei Gaben und vor allem mit einem bemerkenswerthen musikalischen Talent ausgestattet, das ihn sowol auf der Violine, wie auf dem Cello und Pianoforte zu anerkannter Fertigkeit gelangen ließ, empfing er durch die in dem benachbarten Eisenstadt situirte Capelle des

Fürsten Esterhazy immer erneute künstlerische Anregung, und sogar die nähere Bekanntschaft mit einigen hervorragenden Größen seiner Lieblingskunst ward ihm daselbst vermittelt. So brachte ihn sein täglicher musikalischer Verkehr in dieser Stadt mit Haydn, dem damaligen Capellmeister des Fürsten, in häufige Berührung, in besonders nahe freundschaftliche Beziehungen aber trat er zu Hummel, der dort als Concertmeister wirkte. Seine weit über seinen eigentlichen Stand hinausgehende Bildung, die ihm als einziges Erbtheil der einst bevorzugten Stellung seiner Familie überkommen, befähigte ihn, die ersten Regungen des jugendlichen Genius in dem Sohne nicht nur rechtzeitig zu erkennen, sondern auch nach besten Kräften zu fördern und zu unterstützen. Nachdem eine besorgnißerregende Kränklichkeit des Knaben, die die Eltern wiederholt für sein Leben fürchten ließ, mit seinem sechsten Jahre glücklich überwunden war, begann der Vater auf dringende Bitten mit ihm den Clavierunterricht. Die Fortschritte, welche derselbe gewahren ließ, waren die bedeutendsten und erregten das Staunen des Vaters. Des Knaben Lust am Clavierspiel steigerte sich zur förmlichen Leidenschaft, und die Resultate eines dreijährigen Unterrichts zeigten sich als so außerordentliche, daß Adam Liszt endlich den in seiner Umgebung immer lauter werdenden Aufforderungen folgen zu müssen glaubte und seinen Sohn bei einem Concert in Oedenburg öffentlich auftreten ließ. Er spielte ein Concert von Ries und eine freie Phantasie. Der Erfolg war der günstigste und veranlaßte den Vater, den Versuch in einer größern Stadt zu wiederholen. Aber auch das zahlreichere und kunstverständigere Publicum Preßburgs, dem sich der Knabe bald darauf in einem eigenen Concerte vorstellte, zollte seinen Leistungen den lebhaftesten Beifall, und eine Anzahl eifriger, der Aristokratie des Landes zugehöriger Kunstfreunde richtete das dringende Gesuch an den Vater,

seinen Sohn gänzlich einer Laufbahn zuzuführen, für die die Natur selbst ihn berufen zu haben schien. Als Adam Liszt aber, im Hinblick auf seine beschränkten Verhältnisse, die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens geltend machte, eröffneten zwei großherzige Männer, die Grafen Amadée und Szapary, unter ihren Standesgenossen eine Subscription zu diesem Zweck, die ihm für die Dauer von sechs Jahren eine jährlich Rente von tausend Gulden sicherte. Dankbar und erfreut kehrte der Vater mit seinem Sohne nach der Heimat zurück, um daselbst die Vorbereitungen für den veränderten Lebensplan zu treffen. Aber ein lebhafter Widerstand sollte seinen Wünschen und Bestrebungen dort in Person seiner Gattin erstehen. Nur nach langem, schweren Kampfe konnte die Mutter des Knaben, ein edles liebevolles Gemüth, sich in den Gedanken ergeben, sich von dem einzigen Sohn, den ihr der Himmel geschenkt und an dem ihr Herz mit wahrem mütterlichen Fanatismus hing, zu trennen. Ihre Seele bangte bei dem Gedanken an die Kämpfe und Leiden, an denen die Laufbahn des Künstlers so reich zu sein pflegt, und besorgt fragte sie den Gatten, was aus ihnen werden solle, wenn nach Aufgebung seiner Stelle, nach Verlauf jener sechs Jahre „seine Hoffnungen sich vereitelten?"

„Was Gott will!" rief der neunjährige Knabe, der in stillem Bangen jenen Worten gelauscht hatte — und dieses Wort trug den Sieg davon über jeglichen Einwurf der sorgenden Mutter und Freunde. Es befestigte den Entschluß des Vaters, der fortan durch nichts mehr erschüttert werden konnte. Und in der That sehen wir ihn auch bald darauf nach Wien gehen, um, nachdem der Plan, Franz der Führung seines nach Weimar übergesiedelten Freundes Hummel zu übergeben, an den zu hoch gestellten Bedingungen desselben gescheitert war, seinen Sohn dem berühmten Clavierlehrer Czerny daselbst als Schüler zuzuführen.

Erst eines besonderen Interesses bedurfte es, bevor der mit Arbeiten mannigfaltigster Art überhäufte Meister sich zur Uebernahme des Unterrichts des Knaben bereit erklärte; doch die erste Begegnung mit demselben schon äußerte die gewünschte Wirkung. Die Begabung des jungen Franz überraschte ihn, auch wenn ihm in der Technik seines Spiels noch Manches tadelnswerth dünkte und ihn veranlaßte, ihm anfangs leichtere Aufgaben zu stellen, als derselbe bisher gewohnt war und es seinem strebsamen Geiste angemessen erschien. Eine leise Mißstimmung machte sich in Folge dessen zwischen Lehrer und Schüler bemerkbar, doch wich dieselbe bald wiederum in dem Maße, als dem Ersteren das Verständniß für das ungewöhnliche Wesen des Letzten aufging, und mit bestem Erfolg nahm der Unterricht seinen Fortgang.

Glücklicher in der Erkenntniß der jungen Künstlernatur als Czerny war Salieri, der den Knaben im Partiturlesen unterwies, während Randhartinger in der Composition sein Lehrer ward, und sein Vater, der selbst während seines Wiener Aufenthaltes Musikstunden gab, ihm noch nebenbei Repetitionen in Musik und Sprachen ertheilte.

Unter den Werken, die den Gegenstand seiner Studien bildeten, waren es diejenigen Beethoven's, die die gewaltigste Anziehungskraft auf ihn ausübten. Das Gefühl höchster Verehrung, das schon die Seele des Vaters für den großen Meister empfunden, sollte sich in noch höherem Maße auf den Sohn vererben, dem das Glück beschieden war, ihm auch persönlich nahe treten zu dürfen. Auf Beethoven's besonderen Wunsch ward Franz, dessen Ruf auch in seine Einsamkeit gedrungen, von Schindler zu ihm geführt, und noch gedenkt Franz Liszt, der Meister, voll tiefer Empfindung jener Stunde, da er, der Unerreichte und Unerreichbare, in so ernsten und doch so ermuthigenden Worten zu ihm, dem Knaben, gesprochen von dem hohen Beruf,

der ihm auferlegt, als einer der theuersten Erinnerungen seines Lebens. Ja, als nach ungefähr anderthalbjährigem Unterricht der junge Künstler, mit Zustimmung des Vaters und seiner Lehrer, den vielen an ihn ergehenden Aufforderungen folgend, in einem im kleinen Redoutensaal veranstalteten Concert (am 13. April 1823) zum ersten Mal vor dem glänzenden Publicum der Kaiserstadt erschien, da war es die Gegenwart Beethoven's, das Lächeln seines Mundes, ein Zeichen seiner Zufriedenheit, darin er einen stolzeren Lohn erblickte, als in dem rauschenden Beifall, den ihm die entzückte Menge spendete.

Ein zweites Concert folgte bald jenem ersten und mit ihm wo möglich noch glänzendere Resultate, die Adam Liszt die Mittel zur weiteren Fortbildung seines Sohnes gewährten. Mit leidenschaftlichem Eifer betrieb er die Carriere des Letzteren; nicht von äußeren Motiven, sondern allein von dem Wunsche geleitet, all' das Glück und die Erfolge, die ihm selbst die Ungunst des Schicksals versagt, auf ihn zu übertragen. Sein Streben ging dahin, Franz nicht nur zum Virtuosen, sondern zum Componisten zu bilden; daher faßte er den Entschluß, mit ihm nach Paris zu gehen, um daselbst seine künstlerische Ausrüstung zu vollenden. Zuvor aber unternahmen Vater und Sohn noch im Herbst des Jahres 1823 eine Reise nach Süddeutschland, und die bei Gelegenheit derselben in München und Stuttgart veranstalteten Concerte fügten neue Erfolge zu den bereits errungenen; ja der Knabe, der mit dem berühmten Moscheles mit Glück zu concurriren vermochte, mußte es sich gefallen lassen, von Münchener Blättern sogar als „ein zweiter Mozart" begrüßt zu werden.

Auf Cherubini, den gefeierten Meister und Director des berühmten Pariser Conservatoriums, vornehmlich hatte Adam Liszt seine Hoffnung gesetzt, als er sich mit Weib und Kind

nach der französischen Hauptstadt wandte. Er, den er sich durch Empfehlungen des Fürsten Metternich geneigt glaubte, sollte, so hoffte er, seinen Franz unter die Schüler des Conservatoriums aufnehmen und seine Studien ihrer letzten Vollendung entgegenführen. Doch es kam anders, als Vater und Sohn es geträumt. Cherubini verhielt sich dem genialen Knaben gegenüber kühl und interesselos, und trotz eines in aller Form mit demselben angestellten Examens, dessen ungewöhnlich schwierige Aufgaben er auf das Geschickteste zu lösen verstand, erklärte man endlich rund heraus, daß die Aufnahme in die Musikschule dem jungen Künstler, als einem Ausländer, verweigert bleiben müsse. Ob ein solches Gesetz in Wahrheit bestand, ob man nur die Rivalität des den übrigen Zöglingen des Conservatoriums so weit Vorausgerückten fürchtete, oder ob andere Gründe dabei maßgebend waren, wollen wir nicht entscheiden; genug, wir wissen, daß Vater und Sohn von jener Bestimmung auf das Schmerzlichste betroffen wurden, die ihre liebsten Hoffnungen so gänzlich zu vernichten schien. Wie tief Franz selbst durch jenen unerwarteten Vorfall berührt wurde, hat er später in den Artikeln: „De la situation des artistes“ ausgesprochen, die er in der „Gazette musicale“ (1854—55) veröffentlichte.

Indessen sollten die Verhältnisse eine günstigere Wendung nehmen, als es anfangs den Anschein hatte. Zwei Männer von künstlerischer wie persönlicher Bedeutung, Paer und Reicha, die der Prüfung des Knaben beigewohnt hatten und den Ergebnissen derselben mit lebhaftester Theilnahme gefolgt waren, suchten, so weit es in ihren Kräften stand, wieder gut zu machen, was Cherübini gefehlt, und standen dem Vater mit Rath und That treulich zur Seite. Zahlreiche Empfehlungsbriefe öffneten ihm zugleich die Salons der ersten Pariser Gesellschaft. Besonders der Herzog von Orleans, der nachmalige König Louis Philipp,

trug zu der Verbreitung seiner Erfolge Wesentliches bei. Seine künstlerischen Leistungen, wie die Idealität seiner persönlichen Erscheinung, erhoben ihn zum gefeierten Helden des Tages; materieller wie ideeller Lohn strömte ihm von allen Seiten zu und die Pariser Blätter des Jahres 1824 ergingen sich in Lobpreisungen dieses phänomenalen Talentes, das, wie sie einstimmig bezeugten, „keinen Nebenbuhler mehr kannte." Daneben lag er voll unermüdlichen Eifers seinen Studien ob; denn mit unabläßiger Fürsorge war Adam Liszt bemüht, die Gefahren solch' frühzeitiger Triumphe von der Seele des geliebten Sohnes fern zu halten, und in richtiger Erkenntniß erblickte er in anhaltendem Arbeiten das sicherste Schutzmittel vor den berauschenden Wirkungen derselben.

So war Franz Liszt binnen kurzer Zeit der erklärte Liebling der musikalischen Aristokratie der französischen Metropole geworden. Aber auch den verschiedenen Departements sollte die Gelegenheit werden, ihn zu bewundern; in fast allen hervorragenderen Städten derselben trat er concertirend auf. Und elbst nach England hinüber führten ihn 1824 und 25 wiederholte Reisen, deren erste er in Begleitung des ihn sehr protegirenden Erard zurücklegte; während die zweite ihm die Auszeichnungen König Georg IV. eintrug. Diesseits wie jenseits des Canals errang sein jugendlicher Genius die überraschendsten Erfolge.

Nach Paris zurückgekehrt, widmete er sich unter Reicha's Leitung (1826—27) mit Eifer der Composition. Schon bei Gelegenheit eines Concerts in Bordeaux hatte sein muthwilliges Genie es gewagt, eine Sonate eigener Composition unter Beethoven's Namen einzuführen, ohne daß man die Täuschung gewahr geworden wäre. Als das bedeutendste Ergebniß seiner derartigen Arbeiten in jener Zeit aber müssen wir eine kleine Oper: „Don Sancho oder das Schloß der Liebe" (nach Text von

Théaulon) erwähnen, bei deren Vollendung ihm Paer zur Seite gestanden hatte. Gegen Ende des Jahres 1825 fand die erste Darstellung derselben statt. Der gefeierte Nourrit sang die Hauptrolle und trug, als er gerufen ward, den jugendlichen Componisten auf seinen Armen dem jauchzenden Publicum entgegen. Unter lebhaftem Beifall ward die Oper dann auch auf dem Theater der Academie royale mehrfach wiederholt.

Eine Reise nach der Schweiz, eine dritte nach England und seine endliche Rückkehr nach Paris bringen eine fortwährende Wiederholung jener enthusiastischen Beifallsbezeigungen; doch erscheint die Gesundheit des jungen Künstlers plötzlich angegriffen und die von dem bekümmerten Vater zu Hülfe gerufenen Aerzte verordneten zur Wiederherstellung derselben das Seebad von Boulogne. Die Reise dahin kam auch wirklich zur Ausführung. Doch statt der Genesung, die der Leidende dort zu finden gehofft, war seinem Herzen ein herber Verlust beschieden, der es mit der ganzen Gewalt leidenschaftlichsten Schmerzes erschütterte. Sein geliebter Vater, der Freund und Führer seiner Jugend, ward ihm am 28. August 1827 in Boulogne durch den Tod entrissen, und noch im frühen Alter von sechszehn Jahren sah Franz sich plötzlich alleinstehend in der Welt, der schützenden Hand beraubt, die bis dahin jeden seiner Schritte so sorglich geleitet. Dennoch drängte er das eigene Weh hinter dem Gedanken an die Mutter zurück. Noch war er ja nicht ganz allein, da sie ihm geblieben, an der seine Seele allezeit mit kindlicher Zärtlichkeit gehangen. Freilich lebte sie von ihm getrennt, in weiter Ferne; denn nach nur einjährigem Aufenthalt in Paris war sie nach Graz in Steiermark, in das Haus ihrer Schwester zurückgekehrt. Doch seine Sehnsucht rief sie nun noch einmal über den Rhein. Inständig bat er sie, sein Leben mit ihm zu theilen und fortan bleibend in Paris ihren Wohnsitz zu nehmen. Und

als sie nun in Wahrheit kam, da durfte der beglückte Sohn der treuen Pflegerin seiner Kindheit die bedeutende Summe von 100,000 Francs, als seine bisherigen Ersparnisse, zu Füßen legen, die ihren Lebensabend vor jeglicher Sorge sicher stellen sollte.

Nicht ohne eine tiefgreifende Wirkung aber war der Verlust des geliebten Vaters auch auf das innere Leben des Sohnes geblieben. Die Macht der Schmerzen hatte den Knaben mit einem Mal zum Jüngling gereift und seinen Charakter zu männlicher Selbstständigkeit gefestigt. Da, nach seiner Rückkehr nach Paris, geschah es, daß seinem Herzen zum ersten Mal das Glück und Leid der Liebe offenbar ward. Ein Mädchen von Schönheit, Rang und Geist gewann seine Neigung; — die Ungunst der Verhältnisse jedoch, unabwendbare Hindernisse, die sich einer Verbindung mit ihr entgegenstellten, zwangen ihn zur Resignation. So tief aber hatte jener kurze Glückestraum in seiner Seele Wurzel gefaßt, daß er unter schwerem, verzweifelten Kampfe nur sich von demselben loszuringen vermochte. Ganz seinem Leid und dem Gedanken an dasselbe hingegeben, zog er sich, an Gemüth und Körper krank, völlig von der Außenwelt zurück, in stiller Abgeschlossenheit nur seiner Mutter lebend, während seine Gesundheit dabei ernstlich in Gefahr kam und sogar die Nachricht seines Todes sich in Paris verbreitete. Nichts, selbst das dringende Flehen seiner Mutter nicht, war im Stande, ihn aus der Abgeschiedenheit seines Schmerzes emporzureißen; sogar der Ausübung seiner Kunst entzog er sich fast gänzlich; nur noch mit Lectüre beschäftigte er sich. Von Kindheit an mit ganzer Seele der Religion ergeben, sucht er bei ihr Trost und Beruhigung. „Les pères du désert“ wird sein Lieblingsbuch, und an die Stelle jener früheren genialen Ungebundenheit, jenes jugendlich neckischen Frohsinns, der seine Freunde entzückt, tritt religiöse Schwärmerei.

Da trat die räthselhafte Erscheinung, welche die Welt jener Tage mit Begeisterung und Entzücken ohne Grenzen erfüllte, auch an Franz Liszt heran. Paganini, der „Geigerkönig", ein Meister, wie die Welt seines Gleichen noch nie gesehen, erschien in Paris, und der dämonische Zauber seiner Töne, dem Keiner, der ihn jemals vernommen, sich zu entziehen vermochte, übte auch auf das kranke Gemüth des jungen Künstlers seine Wunderwirkung aus. Seine Seele aus den Banden des Kummers befreiend, sie emporrüttelnd aus ihrer Traumversunkenheit, rief er den Genius in ihm zu neuem Leben und dem Bewußtsein seiner Größe und Bedeutung wach. Was Liszt von Paganini ausgesprochen in jenem Nachrufe, den er dem großen Meister nach seinem Tode gewidmet, das Wort: „das Genie verpflichtet," es war der Gewinn, den die wundersame Erscheinung desselben ihm gebracht und zugleich die Macht, die ihn wiederum hinausführte in die Welt und das Leben.

Das gewaltige politische Ereigniß dieses Jahres (1830), die französische Julirevolution, die vor allem die Gemüther der Jugend heftig erregte, fand auch in seiner Seele lebendigen Wiederhall; ideale Bilder und Vorstellungen einer freieren, glücklicheren Weltgestaltung bewegten seine Brust und sollten in einer Sinfonie révolutionaire, die er bereits zu skizziren begann, ihren Ausdruck finden. Die allgemeine Abspannung und Enttäuschung jedoch, die, wie allen derartigen Ereignissen, auch jenen Tagen der Erhebung folgte, ließ dies Werk unvollendet und führte ihn, den kaum der Welt Wiedergewonnenen, abermals zurück in seine Einsamkeit. Doch ohne Gefahr durfte er sich jetzt derselben hingeben, deren beschauliche Stille ihm dazu diente, sich jene universelle Größe des Geistes zu erwerben, die wir an Franz Liszt bewundern.

Bis zum Jahre 1833 überließ er sich den umfassendsten

philosophischen und allgemeinen Studien, mehr und mehr von der Idee bewegt, daß nicht nur eine künstlerische Begabung und Entwickelung, sondern mit ihr gemeinsam eine allseitige Ausbildung des Geistes und Charakters die Träger und Bedingnisse wahren Künstlerthums sind. Setzte er doch das Wesen des Kunstwerks in das Wesen des Künstlers selber; ein Theil des eigenen Geistes, der eigenen Seele seines Schöpfers sollte jegliches Kunsterzeugniß sein; ein Stück subjectiven Lebens sollte in ihm objectivirt erscheinen; alle Virtuosität wollte er „nur als Mittel, nicht als Endzweck" betrachtet wissen. War das Virtuosenthum vor ihm auf nicht viel mehr als bloße Fingerfertigkeit hinausgelaufen, so erschien er, laut Dehn's, des berühmten Harmonikers, Zeugniß, „als der Erste, welcher der ganz vorzugsweise durch ihn selbst nach allen Richtungen hin ausgebildeten Technik eine innere Bedeutung gab, der sie zu einem höheren Zwecke benutzte." Nachdem er sich als den siegreichen Ueberwinder aller technischen und theoretischen Schwierigkeiten beglaubigt, erkannte er seine Aufgabe darin, die Kunst zu populariſiren, sie einzusetzen in ihre Rechte an der Cultur der Menschheit, und für die Freiheit des Genius einzutreten. Ziemlich alleinstehend freilich sah er sich mit diesen seinen Ideen inmitten seiner Kunst- und Zeitgenossen. Nur wenige vermochten es, den Ernst seiner Bestrebungen zu begreifen, wie viel weniger ihn zu theilen. Eine schmerzliche Verstimmung ob des Verkennens seines eifrigen Strebens bemächtigte sich seiner, und immer unabweisbarer drängte sich ihm die Nothwendigkeit auf, eine Umgebung zu verlassen, die der Verwirklichung seiner Ideen so geringe Aussicht bot. Durch eine unerwiderte Neigung überdem schwer bedrückt, beschäftigte ihn eine Zeit lang der Gedanke, Europa den Rücken zu kehren und jenseits des Oceans, in Nordamerika, sich und seiner Kunst eine neue Heimatstätte zu bereiten; doch gab er denselben, durch

seine nahen Beziehungen zu der unter dem Schriftstellernamen Daniel Stern bekannten Gräfin d'Agoult veranlaßt, wiederum auf und begnügte sich damit, sich in der Schweiz einen stillen, weltabgeschiedenen Zufluchtsort zu suchen. In Genf ließ er sich nieder, dort lebte er, seinen Studien hingegeben, in tiefer Zurückgezogenheit, nur mit einem kleinen Kreise auserlesener Freunde verkehrend, von denen wir nur George Sand's, Adolf Pictet's, de Candolle's und Fürst Belgiojoso's Namen nennen wollen. In Gemeinschaft mit Letzteren führten häufige Ausflüge ihn in die nähere und entferntere Umgegend, und die lebhafte Empfänglichkeit seiner Natur ließ die Wunder der ihn umgebenden Hochgebirgswelt in reichem Maße auf sich wirken. Die Eindrücke, die dieselben in seiner Seele zurückgelassen, haben in jener Reihe kleiner charakteristischer Tonbilder Gestalt gewonnen, die er später unter dem Titel: „Années de pélerinage" zusammenfaßte und denen er während seines italienischen Aufenthaltes noch eine zweite Reihe hinzufügte. Sein Geist ruhte und rastete nicht, auch inmitten der glücklichen Beschaulichkeit jenes Stilllebens, und während er dem Genfer Conservatorium, an dem er in der ihm eigenen uneigennützigsten Weise bestimmte Lehrstunden übernahm, einen Theil seiner Kräfte widmete, erstreckte sich seine Thätigkeit auch auf das Gebiet der musikalischen Literatur und die „Gazette musicale" veröffentlichte zahlreiche Beiträge seiner geistvollen Feder.

Da rief ein musikalisches Ereigniß — Thalberg's Erscheinen n Paris und der Erfolg, von dem dasselbe begleitet war — den der Einsamkeit ergebenen Meister in das ruhelose Treiben der französischen Hauptstadt zurück. Es verlangte ihn, den Künstler kennen zu lernen, der den Ruhm mit ihm theilen zu wollen schien, und er besuchte seine Concerte und hörte ihn. Dann erwiderte er die Herausforderung, die in Thalberg's Erfolgen für

ihn lag, mit einer Reihe von Concerten, die geeignet waren, den Unterschied zwischen seiner und seines Rivalen Künstlerschaft darzuthun. Und zu *seinen* Gunsten hatte die Stimme der Kritik alsbald entschieden. Die vollendete Form Thalberg's entbehrte jener Durchgeistigung, wie sie den Aeußerungen der Liszt'schen Kunst allenthalben eignet; „wie das Talent zum Genie" nur verhielt sich das neuauftauchende Gestirn gegen das seine. Genug, jener geistvollen Frau, die die Frage, wer der Größere von Beiden, mit den Worten entschied: „Thalberg ist der Erste Liszt aber der Einzige," war das schöne Vorrecht beschieden, voraus zu erkennen und zu sagen, was die ganze Welt ihr nachgesprochen und nachempfunden hat.

Liszt ist in Wahrheit der in seiner Kunst Einzige geblieben bis auf den heutigen Tag. Noch hat ihn Keiner erreicht von Allen, die nach ihm kamen, und wir dürfen es sagen, wol *wird* auch Keiner jemals ihn erreichen. Denn jene höchste Vollendung der Meisterschaft, die die Materie nicht allein überwindet, sondern vergeistigt, jener sinn- und seelenberückende Zauber, der keinen Widerstand, sondern nur ein begeistertes Dahingeben kennt, — wo fänden sie ihres Gleichen? Gleich Paganini, seinem großen Kunstverwandten, der das dämonische, aber nicht das göttliche Element mit ihm theilte, steht auch Franz Liszt einsam auf den Höhen seiner Kunst, und von ihm selber gilt das Wort, das er einst von dem Geigerkönig gesprochen: „Er erblickte nirgends, auch nur von fern, den lästigen Schatten eines Erben seines Ruhms."

Sieghaft verließ Liszt den Schauplatz seines Kampfes, um sich im Juni 1837 dem Land der Sehnsucht aller Künstler, Italien, zuzuwenden. Mailand, Venedig, Genua, Florenz und Rom nahmen ihn längere oder kürzere Zeit auf und aller Orten lohnte ein endloser, immer sich steigernder Beifallsjubel seinen

künstlerischen Leistungen. Zwei Jahre verbrachte er in dem Heimatland der Schönheit und der Künste, neben der Ausübung seiner eigenen Kunst zugleich den umfassendsten ästhetischen und kunsthistorischen Studien hingegeben, zu denen dieser geweihte Boden so unwillkürlich auffordert. Dort, inmitten einer Atmosphäre, die noch heute von dem Duft einer längst vergangenen Blüte bildender und redender Künste durchdrungen erscheint, erschloß und befestigte sich ihm jener feine, verständnißvolle Sinn für die mannigfaltigen Zweige und Gestaltungen der Kunst, der, als eine Aeußerung der Universalität seines Geistes, so charakteristisch für ihn ist und davon seine Schriften sowol, als eine jede seiner künstlerischen Schöpfungen, so beredtes Zeugniß geben.

Aber auch ein anregender, gesellschaftlicher Verkehr eröffnete sich dem berühmten Meister wie aller Orten, so auch in der gesegneten Welt des Südens. Sein glänzender, funkensprühender Geist, die hinreißende Liebenswürdigkeit seines aristokratisch vornehmen Wesens, machte ihn überall, wo er auch erschien, zum gefeierten Mittelpunkt. Mit einer Anzahl bedeutender, sich zu jener Zeit in Italien aufhaltender Männer knüpfte er nahe Verbindungen an, unter denen namentlich sein Verhältniß zu Rossini von Einfluß und dauerndem Werth für ihn werden sollte. Dann folgten auch wiederum Zeiten tiefster Zurückgezogenheit und sehnsüchtigen Ruhverlangens. Liszt liebte es, sich bisweilen mit dem Schleier des Geheimnisses verhüllend, vom Schauplatz seines Ruhmes plötzlich zu verschwinden, und so suchte er sich fernab der großen Weltstraße, in der Villa Maximiliana bei Lucca, wie später in dem unweit Pisa gelegenen San Rosore eine seiner Stimmung entsprechende ungestörte Einsamkeit. Eine Zeit lang verfolgte er sogar den Plan, nach dem Orient zu gehen, — nicht als Künstler, sondern um eine diplomatische Carriere zu machen, wozu seine Beziehungen zu hohen Kreisen

ihm Aussicht gaben; doch blieb derselbe zum Heil seiner Kunst unausgeführt.

Endlich, im October 1839, verließ Liszt Italien, um nach einem flüchtigen Aufenthalt in Triest und Wien zunächst eine kurze aber bedeutungsreiche Zeit in seinem Vaterlande Ungarn zuzubringen. Mit äußerster Spannung sah man dort seiner Erscheinung entgegen, die, ungarischer Erde entstammt, in früher Jugend schon zu europäischem Rufe gelangt und allenthalben als eine epochemachende bewundert ward. Hatte er sich doch überdies erst im vergangenen Jahre auf die edelste Weise daheim in Erinnerung gebracht, als er auf die Nachricht von der furchtbaren Donauüberschwemmung, die Pesth betroffen, in der glücklichen Zeit seines venetianischen Aufenthalts, nach Wien geeilt war, um daselbst zum Besten jener Verunglückten ein großes Concert zu veranstalten, das von dem glänzendsten Erfolg gekrönt war. Schon damals begehrten seine Landsleute ihn in ihrer Mitte zu sehen, der seinem Vaterlande nach einer langjährigen Trennung eine so treue Anhänglichkeit bewahrte, und das, was einige seiner Edeln dereinst an ihm, dem Knaben, gethan, nun als Mann seinem Volke so reichlich wieder vergalt. Doch blieb ihr Wunsch unerfüllt. Besondere Verhältnisse forderten die unverzügliche Rückkehr des Meisters nach Venedig und machten ihm selbst die weitere Verfolgung seiner Triumphe in Wien, wo er seinen Rivalen Thalberg wieder siegreich überwand und namentlich durch eine Reihe von Beethoven-Soiréen höchsten Erfolg errang, unmöglich. Erst die letzten Tage des Jahres 1839 sollten Liszt wieder auf heimischer Erde sehen.

Mit wahrhafter Begeisterung ward er bewillkommnet. Eine Deputation reiste ihm zur Begrüßung entgegen; Preßburg und Pesth feierten seine Gegenwart mit glänzenden Festen. „Franz Liszt, Dein Volk ist stolz auf Dich!“ sang man ihm enthusiastisch

entgegen. Die Concerte, die er kurz nach seiner Ankunft veranstaltete, erregten die leidenschaftliche Theilnahme seiner Landsleute in um so höherem Grade, als der Ertrag derselben fast ausnahmslos mildthätigen Zwecken und zumeist den unlängst begründeten Kunstinstituten des Landes gewidmet war. Regte sich doch gerade zu jener Zeit unter den Besten des Volks das Bedürfniß nach Hebung und Förderung geistiger Interessen; man begehrte den Geist wahrer Bildung, Kunst und Wissenschaft auch auf den in dieser Beziehung bisher so sterilen Boden zu verpflanzen. Mit dem nationalen Aufschwung Ungarns fiel das lebendige Streben zusammen, eine höhere Cultur, eine bessere und allgemeinere Bildung allen Schichten der Bevölkerung zuzuführen; denn man ward sich bewußt, daß alle materielle Größe ihren besten Stütz- und Hebepunkt in entsprechendem geistigen Wachsthum findet.

So ward Franz Liszt, der seinen Landsleuten als der gefeierte Vertreter heimischer Kunst im Auslande erschien, zugleich als der Repräsentant ihrer eigenen ideellsten Interessen betrachtet und ausgezeichnet. Nicht dem Künstler allein galten die begeisterten Huldigungen, die man ihm darbrachte, und von denen uns die „Briefe über Liszt's Aufenthalt in Ungarn" ein interessantes Bild gewähren, sondern mehr noch dem edlen, liebenswerthen und großen Menschen, dem Vertreter des Fortschritts in der Kunstwelt Ungarns. Zum Träger einer nationalen Idee ward er seinem Volke und seine Berühmtheit mit dem geistigen Aufschwung desselben in Verbindung gesetzt. In diesem Sinne auch müssen wir eine dem Fernerstehenden seltsam erscheinende Auszeichnung betrachten, die Liszt kurz vor seinem Abschied von dem Vaterlande widerfuhr. Jener Ehrensäbel, der ihm, dem friedlichen Künstler, von einer Deputation der Edelsten des Landes überreicht ward, deren stolzer Schmuck eben diese Waffe

war, sollte nichts sein als ein Symbol der Rehabilitation des seiner Familie zugehörigen Adels.

Als Liszt im Jahre 1840 der vaterländischen Hauptstadt Lebewohl sagte, durfte er die Erinnerung an Triumphe mit sich nehmen, wie sie glänzender daselbst noch nicht gefeiert worden waren. Er war binnen wenigen Wochen zum Liebling seines Volks geworden, und der Gedanke, seine Büste zum Gedächtniß dieser schönen Tage aufzustellen, entzündete die Herzen seiner Freunde in so hohem Grade, daß nur die energischsten Vorstellungen des Meisters sie vermochten, davon abzustehen und die bereits gezeichnete bedeutende Summe zu einem von ihm befürworteten wohlthätigen Zweck zu verwenden.

Gedenken wir hier nur mit einem kurzen Wort des wahrhaft großartigen Wohlthätigkeitssinnes, der sich in Liszt's Leben allüberall kund giebt und dem wir kein uns bekanntes Beispiel zur Seite zu stellen vermögen. Nicht nur sein Vaterland verdankt ihm zahllose Wohlthaten: jedes Land, jede Stadt, die sich seiner Gegenwart erfreuten, können von dem unbegrenzten Edelmuth seines Herzens zeugen. Als ein in seiner Art einziges Denkmal wahrhaft fürstlichen Hochsinns aber dankt ihm unser deutsches Vaterland das Monument, das einem der größten, wenn nicht dem allergrößten seiner Söhne — Beethoven, zu Bonn errichtet ward und das vielleicht noch heute der Vollendung harren würde, hätte Liszt nicht das noch fehlende Drittheil der dazu erforderlichen Summe aus eigenen Mitteln hinzugefügt!

Auch seines Heimatdorfes vergaß Liszt bei seinem Besuch in Ungarn nicht. Raiding, die stille Stätte seiner Kindheit, sah ihn als gereiften Mann, als den gefeierten Helden des Tages wieder. Und auch hier begrüßte ihn ein jubelnder Empfang. Ein Hochamt ward zu Ehren seiner Anwesenheit gefeiert; in

einem Volksfest, daran auch der Meister fröhlichen Antheil nahm, fand die begeisterte Stimmung ihren Ausdruck. Und als er nun endlich bewegten Herzens Abschied nahm von dem Vaterhaus und der Stätte, die seine Heimat gewesen, bevor die weite große Welt seine Heimat geworden, da war sein letzter Gedanke ein Liebeswerk, und die Armen des Dorfes durften das Andenken dessen segnen, der hier dereinst das Licht der Welt erblickte.

Und nun begann des Künstlers Weltlauf von neuem. Nach einem kurzen Verweilen in Wien und Prag berührte er auch Leipzig und erregte dort die größte Sensation. „Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister", schreibt Schumann von ihm, dessen „Jupiterprofil" er hervorhebt, und dem sich sein Herz so sympathisch zuneigt, daß er ihn seinem liebsten Freund, dem frühverstorbenen Ludwig Schunke, vergleicht. Auch in einem Briefe Mendelssohns vom Jahre 1840 lesen wir: „Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte. Er besitzt ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wol nirgends seines Gleichen finden möchte."

Hierauf nahm Liszt einen längeren Aufenthalt in Paris, wo er mit Balzac und George Sand viel verkehrte; das Frühjahr und den Anfang des Sommers 1841 aber brachte er in London zu und begab sich von da über Holland und Belgien nach Deutschland.

Im December 1841 kam Liszt nach Berlin, um bis zum März des folgenden Jahres daselbst zu verweilen und Ehren und Triumphe zu feiern, die selbst in seinem, an Huldigungen überreichen Leben, nach seinen eigenen Worten, nur in seinem Vaterlande ihres Gleichen gefunden. Der Bericht, den die Feder eines Augen- und Ohrenzeugen, Ludwig Rellstab's, über Liszt's Aufenthalt in Berlin entworfen, gewährt ein interessantes Bild

des Begeisterungsrausches, der in jenen Tagen die preußische Hauptstadt erfüllte, und verwundert stehen wir, die Kinder einer nüchterneren Zeit, vor den äußeren Kundgebungen eines Enthusiasmus, der uns nur noch in seiner Innerlichkeit verständlich erscheint. Wir sehen den Meister im Genuß einer Popularität, wie wol keiner seiner Kunstgenossen sich deren auch nur in annähernder Weise zu rühmen vermag. Wie zündend sein Feuergeist auf die Gemüther der Jugend vornehmlich zu wirken verstand, davon zeugt das warme Verhältniß, das ihn mit den Studirenden verband, zu deren Besten er auch wiederholt Concerte veranstaltete, und die ihm, bei seinem endlichen Abschied von Berlin, noch ein festliches Geleite gaben. Wie sehr man aber auch in dem genialen Künstler zugleich den uneigennützigen Freund und Wohlthäter der Menschheit verehrte: die große Volksmenge bekundete es, die an eben jenem Scheidemorgen sich versammelte, um ihm, dem sie so oftmals dankbar zugejauchzt, nun das letzte Lebewohl zuzurufen.

Die nächstfolgenden Jahre widmete Liszt wieder umfassenden Reisen, die ihn im Siegeslauf durch fast ganz Europa führten. Rußland, Frankreich, Spanien, Portugal, Deutschland — wo er im August 1845 in Gemeinschaft mit Spohr das Beethovenfest in Bonn, bei Gelegenheit der Inauguration des Monumentes, dirigirte und darauf einen längeren Aufenthalt auf der rheinischen Insel Nonnenwerth nahm — Ungarn, Siebenbürgen, die Moldau und Wallachei, Galizien, Konstantinopel und Odessa durchreiste er; dann schloß er, hoch im Zenith seines Ruhmes stehend, seine Laufbahn als Virtuos, um sich hinfort der zweiten großen Mission seines Lebens, der des Componisten und Dirigenten, zuzuwenden.

Weimar, die kleine, anspruchslose Residenz am Ufer der Ilm, war es, die des Ruhmes theilhaftig werden sollte, ihn, den

ganz Europa bisher mit Stolz als den Seinen betrachtet, fortan ihr eigen nennen zu dürfen. Müde der Triumphe seines ruhelosen Wanderlebens, sich nach einem Daheim, einer Stätte für sein künstlerisches Schaffen und einem dauernderen, concentrirteren Wirkungskreise sehnend, folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als Hofcapellmeister des Großherzogs von Weimar und nahm im November 1847 daselbst bleibend seinen Wohnsitz. Seit er im Jahre 1842, von der Großherzogin Maria Paulowna gerufen, bei Gelegenheit der Hochzeit des Großherzogs zum ersten Mal nach Weimar gekommen, war er als willkommener Gast des Hofes öfters dahin zurückgekehrt; mit seiner Uebersiedelung an jenen Ort aber begann er eine Thätigkeit, die für Weimar, wie für das gesammte Musikleben der Gegenwart von entscheidendstem Einfluß und weittragendster Bedeutung geworden ist. Noch einmal sollte der alte Ruf der „Musenstadt" auf jenem classischen Boden, da einst Deutschlands größte Geister gelebt und gedichtet, neu verjüngt wieder aufleben und mit den Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit sich die schöne Wirklichkeit einer kunstgeweihten Gegenwart verbinden.

Wie Liszt's Erscheinen als Virtuos einst ein epochemachendes gewesen, so war es auch sein Auftreten als Dirigent, als Lehrer und als Componist. Dort wie hier, in jeder der drei verschiedenen Richtungen seiner Thätigkeit, war es ein kühner, kraftbewußter Geist des Fortschritts, der aus seinen künstlerischen Leistungen sprach und der Kunst neue Bahnen eröffnete. Wer Liszt jemals dirigiren gesehen, begreift die zündende Gewalt, mit der er die orchestralen Kräfte, im Besonderen wie in der Gesammtheit, zu beherrschen verstand. Gleich einem elektrischen Strome theilte sich die ihn erfüllende musikalische Empfindung den einzelnen Orchestergliedern mit, die er sich nur um so völliger unterwarf, je mehr er sie aus ihrer bisherigen Stellung

bloſer Werkzeuge zu lebendigen Organen zu erheben ſtrebte. Das von ihm geleitete Orcheſter war ein beſeelter Körper, der ſich mit Begeiſterung den Intentionen ſeines Führers hingab und ſich von ſeiner Auffaſſung durchdringen und entflammen ließ. „Die wirkliche Aufgabe eines Capellmeiſters beſteht, meiner Meinung nach, darin, ſich augenſcheinlich überflüſſig zu machen und mit ſeiner Function möglichſt zu verſchwinden," hat er ſelbſt in einem Briefe ausgeſprochen, der ſein muſikaliſches Glaubensbekenntniß enthält; die Anwendung dieſes Princips auf die Weimarer Capelle aber hat Reſultate herbeigeführt, deren Vorzüglichkeit über allem Zweifel ſteht.

Aber nicht allein in ſeinem Verhältniß zum Orcheſter, auch in der Wahl der aufzuführenden Werke gab Liszt ſeine ungewöhnliche Auffaſſung des Dirigentenberufes zu erkennen. Ihm erſchien es als ein weſentlicher Theil ſeiner Miſſion, neben den Werken, die eine claſſiſche Zeit erzeugt, auch jenen gerecht zu werden, die unſere Tage geboren, dafern ſie nur die Fähigkeit und Berechtigung des Lebens in ſich trugen. Eine große Anzahl von Werken, die bisher unbekannt oder verkannt, ein dunkles Daſein friſteten, hat er — wie vordem als Virtuos, ſo nachmals als Dirigent — in's Leben und an's Licht gerufen und ſich ſomit gerechten Anſpruch auf den Dank ſeiner Zeit- und Kunſtgenoſſen erworben. Wie vor allem aber ihm das Verdienſt gebührt, ſeines Freundes und Kunſtverwandten Wagner's Genius in der Kunſtwelt eingebürgert und ſeinen Schöpfungen Leben und Eingang geſchaffen zu haben in unſerem Volke, iſt bekannt, wenn auch vielleicht noch nicht genügend gewürdigt worden. Er übernahm es, an Wagner's, des in der Verbannung Lebenden, Statt, die deutſche Nation mit den Erzeugniſſen eines Geiſtes bekannt zu machen, der ebenſo fremdartig als grandios, ebenſo revolutionär als idealiſtiſch ſich uns darſtellte, und nur Dank Liszt's

Bemühungen Wurzel zu fassen vermochte auf dem Boden, dem er entsprungen. Erst Liszt hat Wagner eine Heimat inmitten der Heimat gegründet. Um Wagner's Opern: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" zu hören, wanderte die musikalische Welt Jahre lang nach Weimar, bis endlich, nach dem kühnen Vorgang jener Bühne, auch andere sich entschlossen, Werke bei sich einzuführen, die sich jetzt, wenn auch nur nach allmäligem, stetigen Fortschreiten, die Theilnahme des Publicums immer entschiedener gewinnen und gewonnen haben.

Auch für die in Deutschland wie in Frankreich noch immer nicht zu verdienter Geltung gelangten Schöpfungen Berlioz' und namentlich seine Oper „Benvenuto Cellini" wirkte Liszt mit Eifer und Nachdruck; zu lebendigstem Dank aber verpflichtet er uns, gedenken wir, wie er der Erste war, der Schumann's „Manfred" auf die Bühne brachte, wie er sich nicht scheute, auch nach den vorausgegangenen Mißerfolgen in Leipzig, die „Genoveva" desselben Meisters dem Weimarer Repertoire einzuverleiben. Schubert's „Alfonso und Estrella" entriß er der Vergessenheit; Rubinstein, Raff, Lassen und andere junge Meister führte er als Operncomponisten ein, während er zu gleicher Zeit in seinen Concerten dem Publicum Gelegenheit bot, Werke mannigfaltigsten Genres kennen zu lernen und keine neue musikalische Erscheinung irgend welcher Bedeutung ungekannt und ungeprüft von ihm blieb.

Mit welchem Glück Liszt seine Auffassung und Kunst des Dirigirens auf seine Schüler zu übertragen wußte, nimmt uns nicht Wunder, wenn wir uns die Resultate vergegenwärtigen, mit denen er das Geheimniß seiner Virtuosität denselben erschloß. Er wollte, daß das von ihm in der Kunst und für die Kunst Erreichte nicht an seine persönliche Erscheinung gebunden, einst mit derselben dahingehen sollte, und so vererbte er das, was sich

eben vererben ließ, was nicht sein unveräußerliches, individuellstes Eigenthum, auf seine Jünger. Eine Anzahl junger Talente hat er ausgebildet und mehr oder weniger der Vollendung nahe gebracht; darunter keine Geringeren als Anton Rubinstein, Hans von Bülow, von Bronsart, Tausig — die vornehmsten Vertreter unsres modernen Virtuosenthums. Begeistert schaarten sich dieselben um ihn und gewährten den erhebenden Anblick eines Verhältnisses, wie es idealer zwischen Lehrer und Schüler nicht gedacht werden kann.

Wol hauptsächlich die Rücksicht auf seine Schüler war es, die Liszt zur Einführung jener musikalischen Matinéen veranlaßte, die allsonntäglich in seinem Hause, auf der „Altenburg" stattfanden und zu einer Quelle lautersten Genusses für Weimar werden sollten. Einheimische und durchreisende Künstler und Kunstfreunde bildeten das Auditorium, das des Meisters und seiner Schüler Spiel, wie häufig auch jenen namhaften Künstlern lauschte, die als Mitglieder der Capelle durch ihn nach Weimar berufen worden waren und von denen hier nur Joachim's, Laub's, Singer's, Coßmann's gedacht werden mag.

Auf der Altenburg, einer jenseits der Ilm auf bewaldeter Anhöhe gelegenen Besitzung, die, der Großherzogin von Weimar gehörig, ihm zum Wohnsitz überlassen worden war, hatte Liszt sich niedergelassen und eine seinen Neigungen entsprechende Heimstätte gegründet; dahin folgte ihm, ein Jahr nach seiner Ansiedlung in Weimar, jene Frau, deren seltener Geist ebenso sehr als ihr seltsamer Lebensgang das allgemeine Interesse beschäftigt hat: Fürstin Caroline Wittgenstein. Polin von Geburt und der russischen höchsten Aristokratie angehörend, verließ sie, von Liszt's Erscheinung unwiderstehlich angezogen, Familie und Vaterland, um, mit ihrer Tochter gemeinsam, in seiner Nähe zu wohnen. Jahre lang theilte sie den Aufenthalt und die geistigen Interessen

des Meisters, einen kleinen Hofstaat von Künstlern und auserwählten Geistern um sich bildend, während sie zugleich mit den hervorragendsten Männern ihrer Zeit in Verbindung stand, bis sie sich endlich, zu Anfang des Jahres 1861, nach Rom wandte, um nicht wieder nach Weimar zurückzukehren. Während jener langen Reihe von Jahren war es ihr vergönnt, ein antheilvoller Zeuge der umfassenden Thätigkeit zu sein, die Liszt neben den bereits besprochenen Gebieten vor allem auf dem der Composition entfaltete.)

Was Liszt als schaffender Künstler im Ausbau und Neubau des Claviersatzes, wie in der Erweiterung des symphonischen und Kirchenstils geleistet, bezeichnet den Höhepunkt seiner Wirksamkeit. Wenn Schumann sagt: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern; das Genie aber darf frei gebären," so hat Liszt seinen Anspruch auf dieses Recht mit dem vollen Bewußtsein seiner Kraft geltend gemacht. Wie er als Virtuos dem Pianoforte Wirkungen abzugewinnen verstand, von denen man vor ihm keine Ahnung gehabt, so waren auch die Formen, in denen er seine Ideen musikalisch verkörperte, durchaus neuer und überraschender Art und zwar ebensowol ihrer äußeren wie inneren Gestaltung nach. Die Claviermusik sieht in ihm den Begründer einer neuen Technik, die er zur Höhe einer bisher unerreichten Vollendung erhoben und die, so brillant wie charakteristisch, in einer dem Meister eigenthümlichen Schreibart eine bisher ungewohnte Uebersichtlichkeit der Darstellung gefunden hat. Zugleich aber danken wir ihm die Erweiterung und Umgestaltung bereits vorhandener, wie den Gewinn gänzlich neuer Kunstformen.

Seine beiden Concerte (in Es und A), wie die Schumann gewidmete Sonate, die er geschrieben, zeigen, trotz einer bei

näherer Betrachtung unleugbaren Verwandtschaft der Grundzüge des inneren Baues, eine von den herkömmlichen Formen dieser Gattung veränderte Physiognomie. In einem Satze geschaffen, obwol durch öfteren Tempowechsel den mannigfaltigen Stimmungen entsprechend, bringen dieselben eine bisher ungekannte Einheit des Gedankens und der Empfindung zur Erscheinung. Liszt spinnt zumeist seine Antithesen aus der These heraus, ein Hauptthema und ein Gegenthema verarbeitet er durch rhythmische und harmonische Veränderungen zu den frappantesten Gestaltungen. Zugleich aber legt er in seinen Concerten, mehr als in der sonst hergebrachten Weise, den Schwerpunkt auf das Pianoforte und verleiht demselben vornehmlich durch ausgedehntere Cadenzen einen besonderen Glanz.

Nur zu natürlich erscheint es, wenn Liszt in den zahlreichen Etüden, die wir von ihm besitzen, wahre Schätze für den Pianisten niedergelegt hat. Auf der Höhe technischer Vollendung stehend, während ihnen zugleich eine musikalische Bedeutung innewohnt, werden sie für alle Zeiten der Prüfstein des fertigen Virtuosen sein. — In seinen Balladen und Notturnos, Walzern und Polonaisen schließt sich Liszt an die von Chopin ausgebildeten Formen an, nur daß er statt des jenem Meister eigenthümlichen vorherrschend nationalen Elementes ein individuelles an seine Stelle setzt. Von specifisch nationaler Färbung dagegen zeigt sich eine Reihe phantastischer Tonbilder, die er unter dem Namen „Ungarische Rhapsodien" veröffentlicht hat. Die Melodien seiner Heimat, die Lieder, Tänze und Märsche der Ungarn und Zigeuner sind es, die er zu jenen wunderbar genialen Gebilden verwebte, in denen das Magyarenleben eine getreue Abspiegelung findet. Die Freuden und Leiden seines Volkes, all' die verschiedenartigsten Empfindungen und Situationen desselben klingen darin wieder, von den sanften Regungen der Melan-

cholie, die in der Musik der Slaven einen so ergreifenden Ausdruck findet, bis zu den wilden Ausbrüchen ungezügelter Leidenschaft. Dabei gestattete die Freiheit der Form eine Ungebundenheit der Darstellung und Mannigfaltigkeit der Stimmung und Beleuchtung, die diesen Schöpfungen ein ganz eigenthümliches dramatisches Leben verleihen.

Reizvolle Charakterstücke, die bald äußere, bald innere seelische Vorgänge schildern, enthalten seine schon erwähnten „Années de pélerinage“, die „Harmonies poétiques et religieuses“, die „Consolations“. Und seine Transscriptionen, deren größte Zahl noch inmitten seiner Virtuosenzeit entstanden, welch ein neues, reiches Feld eröffnen sie dem Clavierspieler, indem sie ihm zugänglich machen und in das Bereich seiner Mittel ziehen, was bisher das Eigenthum fremder Kräfte und Gebiete gewesen! Was Beethoven und Schubert, Weber und Mendelssohn, Schumann und Franz, die größten unserer deutschen Liedersänger, neben Rossini und Donizetti, Mercadante und Verdi für die menschliche Stimme geschrieben, er hat es auch denen zu erwerben gewußt, denen kein Gesang gegeben. Nicht in der herkömmlichen Weise handwerksmäßiger Arrangements aber, sondern mit feinem künstlerischen Sinn dem Geist dieser Schöpfungen, bis in ihre Einzelstimmungen hinein, Rechnung tragend und der Individualität des Claviers angemessen, denselben in originellster Art reproducirend. Dabei erfand er jene wirkungsvolle, von der hergebrachten abweichende Manier, die Melodie in die Tenorlage zu legen und, hierdurch eine größere Freiheit der Bewegung erzielend, die Begleitung beiden Händen zu übertragen. Gegen sechszig Transscriptionen Schubert'scher Lieder allein besitzen wir von ihm, dem das Publicum zum Theil zuerst die Bekanntschaft mit den Originalen dankte. Gleichzeitig aber vermehrte er die zahlreichen Verdienste, die er

sich um diesen Meister erworben, durch die Umgestaltung, oder wenn wir uns diesen Ausdruck gestatten dürfen, Modernisirung mehrerer seiner Werke, von denen wir der, zu den graziösen „Soirées de Vienne" umgeschaffenen kleinen Walzer, wie der „Mélodies hongroises" und der großen C-dur-Phantasie gedenken, welch' letzterer Liszt durch eine hinzugefügte Orchesterbegleitung einen erhöhten Glanz des Colorits verliehen hat. Erst neuerdings wiederum kleidete er mehrere Märsche und Lieder des von ihm hochverehrten Wiener Meistersängers in ein strahlendes Instrumentalgewand.

Nicht aber an der genialen Wiedergeburt dieser Lieder und Pianofortewerke ließ Liszt's Geist sich genügen. Ihn verlangte es, nachdem er auch Bach's Orgelcompositionen für Clavier übertragen, selbst umfangreiche Orchesterwerke in das Bereich seines reproductiven Schaffens zu ziehen und das, was unsere großen Meister geschaffen, allgemeinstem Genusse zugänglich zu machen. So entstanden die Clavierauszüge (Partitions de Piano) Beethoven'scher Symphonien, denen später Ouvertüren von Weber, Rossini, Wagner und Berlioz folgten. Unnachahmliches hat Liszt in der Wiedergabe dieser Werke geleistet, und, indem er als souveräner Beherrscher des Claviers sich alle ihm zu Gebote stehenden Mittel desselben in erfolgreichster Weise dienstbar machte, Wirkungen erreicht, die den orchestralen der Originale, wenn auch selbstverständlich nicht gleichkommen, so doch entsprechen. Gedenken wir endlich noch der großen Anzahl von Concertparaphrasen und Phantasien über Opernmotive, die er für seine eigene Spielweise schrieb, und deren charakteristischer wie dramatischer Aufbau sie von anderen Erzeugnissen ähnlicher Art auf das Bedeutungsvollste unterscheidet, so haben wir, da hier natürlich nicht aller einzelnen Compositionen des Künstlers Erwähnung geschehen kann, einen ungefähren Ueberblick

dessen gewonnen, was Liszt auf dem Gebiete der Claviermusik geleistet.

Daß ein Genius von Liszt's Bedeutung nicht dauernd in solch begrenzten Kreisen verweilte, sondern sich bald auch die größeren *orchestralen* Formen zu eigen machte — wie vermöchte uns dies anders als erklärlich zu erscheinen? So trat er denn plötzlich mit einer ganzen Reihe großartig angelegter Instrumentalschöpfungen hervor, und auch hinüber in dieses Gebiet trug er die kühnen Consequenzen seiner Ideen. Was er im Concert und in der Sonate vollbracht, auch in der *symphonischen* Form wollte er's vollziehen, und also entstanden jene „symphonischen Dichtungen," deren er uns vierzehn geschenkt hat, und die, eine Mittelgattung zwischen Ouvertüre und Symphonie, nur mannigfaltiger als die eine und einheitlicher als die andere, eine neue selbstständige Stellung in Anspruch nehmen. Auch hier gewahren wir die Umbildung der bisher gebräuchlichen Form von vier oder fünf Sätzen in *einen* Satz, die dem Meister eigene Kunst einer vollendet durchgeführten thematischen Verarbeitung im Gestalten der verschiedenen Stimmungen aus einem oder zwei gegensätzlichen Grundgedanken. Die Einheit der Idee ist es auch hier, die der Componist allenthalben erstrebt und zum Ausdruck bringt. Mit spielender Leichtigkeit handhabt er die complicirtesten contrapunktischen Gestaltungen, keine Tiefe und Feinheit harmonischer Kunst blieb ihm fremd, und die Geheimnisse des instrumentalen Colorits sind ihm wie selten Einem geläufig. Der bedeutende *geistige Inhalt* aber gilt ihm als Wesentliches, die Form ist ihm nur dessen Resultat. Es ist wahr, gerade die Neuheit ihrer Formen war dem Verständniß der großen Orchesterwerke Liszt's vor allem ungünstig und hat die Verbreitung derselben im großen Publicum wesentlich erschwert. Nicht wie den Claviercompositionen des als Virtuos

vergötterten Künstlers, begegnete diesem seinem umfangreicheren Schaffen eine beifällige Aufnahme; die energischste Opposition heftete sich vielmehr an dasselbe. Zwar hat sich mancher der erhitztesten Gegner Liszt's inzwischen in seinen Freund verwandelt und die Zahl seiner Anhänger ist in stetigem Steigen begriffen — immerhin aber wird man sich trotz des instrumentalen Glanzes dieser Werke erst allmälig an die rücksichtslose Selbstständigkeit ihres harmonischen Aufbaues, an die Fremdartigkeit jener Enharmonik, an die Berechtigung jener kühnen Dissonanzen gewöhnen lernen. Liszt ist ein Meister der Dissonanz, und noch ist die Zeit nicht zu fern, in der die letztere nur als ein nothwendiges Uebel in der Welt der Harmonie betrachtet ward. Manch hartnäckiges Vorurtheil von Seiten der Kritik, wie von Seiten des Publicums, wird noch überwunden werden, eine längere Zeit noch dahingehen müssen, bevor jene Schöpfungen Eingang gefunden haben in die Herzen der Gebildeten unseres Volkes — ob aber der ernste, tiefsinnige Tonpoet, der sie erzeugt, sich jemals wahrhafte Popularität zu erringen im Stande sein wird? Liszt ist und bleibt als Componist eine exclusive Natur, wir dürfen uns dieser Erkenntniß nicht verschließen, und ungeachtet der Vielseitigkeit seines Wirkens wird es immerdar doch nur eine Schaar Auserwählter bleiben, die das Beste und Größte dessen, was er uns erworben, mit bewußtem Geiste aufzunehmen und zu genießen versteht.

Daß jenen symphonischen Dichtungen *poetische* Vorwürfe zu Grunde liegen, sagt schon ihr Name, überdies ist Liszt selbst eine dichterische Natur. Verklärte Poesie ist ihm die Musik; poetische Charaktere, Situationen und Anschauungen gewinnen Gestalt in seinem Schaffen, und trotz einer überwiegend lyrischen Anlage und Neigung seiner Individualität macht er noch nachdrücklicher, als schon vor ihm Robert Schumann, die Ueberzeu-

gung geltend, daß das Reich der Musik unbegrenzter als das der Empfindung, daß es sich auch die Gedankenwelt zu erschließen und zu eigen zu machen vermöge. „Die Vocalmusik vermag es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch ihre Hülfe zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die instrumentale kann es durch Programme," sagt er selbst. Der Beweis dafür sollen uns die Programme sein, die er jenen Werken zum Theil beigefügt hat, um das Verständniß des Gedankens, der ihn beim Schaffen geleitet, und des Ideenganges, den er im Wesentlichen verfolgt, zu erleichtern. Liszt giebt uns in denselben entweder selbstständige kleine Dichtungen, wie die Verse Victor Hugo's und Lamartine's zur „Bergsymphonie," zu „Mazeppa" und den „Préludes", oder den Hinweis auf bekannte größere Dichterwerke, wie im „Tasso" und „Prometheus"; oder er führt uns im „Orpheus" eine vertraute mythische Gestalt entgegen und läßt uns in der „Heldenklage" das große historische Ereigniß ahnen, das ihn zu jenem hohen Lied der Schmerzen entflammte. Die „Festklänge" und „Hungaria", wie die fünf letzten seiner symphonischen Dichtungen: „Dante", „Faust", „die Ideale", „die Hunnenschlacht" und „Hamlet", hat er ohne Programm gelassen; er meinte wol durch die Titel die ihn leitenden Ideen genugsam bezeichnet zu haben. Zur Dante-Symphonie, die die göttliche Komödie des großen Italieners zum Vorwurf hat, besitzen wir aus der geistvollen Feder Richard Pohl's, eines der schlagfertigsten Anhänger Liszt's, ein Programm, das im Geist des Componisten und von dessen Beifall belohnt entstand.

Wenn Liszt in ebenso eigenartiger als wirkungsvoller Weise in den Schlußsatz des eben genannten gewaltigen Werkes Chorstimmen verwebte, so hat er diese Idee in noch umfassenderem Maße in seiner Faust-Symphonie zur Anwendung gebracht. Beide Tonschöpfungen, die ohne Zweifel an der Spitze sämmt-

licher symphonischen Dichtungen des Meisters stehen, nehmen schon insofern eine exceptionelle Stellung unter diesen ein, als sie in mehreren von einander getrennten Sätzen aufgebaut sind. Die drei ersten Theile der Faust-Symphonie bezeichnete Liszt als „Charakterbilder": Faust, Gretchen und Mephistopheles; im Finale gab er uns ein großes Chorwerk, das Ende des zweiten Theils von Goethe's Faust: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß." Das ganze Werk ist von unvergleichlicher Kühnheit und Gewalt; die beiden großen Gegensätze in Liszt's Natur scheinen sich concentrirt und verkörpert zu haben in diesen wunderbaren Tongestalten, in denen uns eine fast überwältigende Schärfe der Charakteristik entgegentritt. Jener letzte Satz aber trägt eine Verklärtheit der Stimmung in sich, die an die wahrhaft überirdische Weihe erinnert, welche über dem Schlußsatz der neunten Symphonie unseres größten Tonmeisters ausgebreitet liegt.

Hiermit nun wären wir, nachdem wir zuvor noch flüchtig zweier Faustepisoden nach Lenau: „Der nächtliche Zug" und „Mephistowalzer", sowie mehrerer Märsche für Orchester und der äußerst geist- und stimmungsvoll behandelten Melodramen „Leonore" und „der traurige Mönch" erwähnt haben, an das herangetreten, was Liszt auf dem Gebiete der Vocalmusik geleistet. Auch hier begegnen wir einem reichen Felde seiner Thätigkeit. Neben einer Reihe von Quartetten, Cantaten und Chören, unter welchen letzteren namentlich die der symphonischen Dichtung Prometheus beigefügten hervorragen, hat er uns auch eine reiche Anzahl von Liedern geschenkt, die sich freilich wesentlich von denen unterscheiden, die wir von Schubert und Schumann empfingen. Das deutsche Lied mit seiner reinen Herzenslyrik ist nicht der Boden, auf dem Liszt heimisch ist. Seine magyarische Abkunft und französische Bildung haben ihn, trotz unverkennbarer Spuren deutschen Einflusses, niemals zum Deutschen werden

lassen. Jene Weise des Insichversenkens und träumerischen Beschauens, die unserem Volke eignet, ist ihm fremd; Liszt phantasirt — aber er träumt nicht, sein Genius schaut lebendige, farbenprächtige Gebilde — jene stillen, süßen Traumgestalten aber, jene Nebel- und Dämmerungsbilder, wie sie im Gemüthe des deutschen Dichters auf- und niedersteigen, kennt er nicht, dessen machtvoller Pinsel uns nur die großen Gegensätze, Licht und Finsterniß, mit zündender Wahrhaftigkeit malt.

So sind auch die Lieder, die wir ihm danken, echte Ausstrahlungen seiner Individualität. Das ihm allenthalben eigene declamatorische und charakteristische Princip waltet auch in ihnen vor und verleiht ihnen für das, was wir an ihnen entbehren, einen neuen, fremdartigen Reiz. So wirkt Liszt's wundersame Schöpferkraft auch hier neugestaltend und hat uns namentlich in seiner „Mignon" und „Loreley", seinem „Oh quand je dors", dem „Fischer", den „drei Zigeunern", dem Amaranthlied und „Ich liebe Dich" Gaben geschenkt, deren geheimnißvollem Zauber sich Keiner zu entziehen vermag, der sie unbefangenen Gemüthes hört. Energischer noch als schon vor ihm Robert Schumann erstrebt Liszt den engsten Anschluß zwischen Wort und Ton. Die Vermählung beider Schwesterkünste, Musik und Poesie, ist es, die er in sich vollzieht und die er als Aufgabe der Musik der Gegenwart und Zukunft betrachtet; ähnlich seinem Freunde Wagner, der ein verwandtes Princip nur in ausgedehnterer Weise verfolgt, insoweit derselbe die Mitwirkung aller Künste fordert, und zugleich in begrenzterer Weise, insofern seine Bestrebungen nur das musikalische Drama zum Gegenstande haben.

Jener Kunst einer sich zuweilen bis auf die Einzelheiten des Wortes erstreckenden Charakteristik begegnen wir endlich auch bei der größten aller bis dahin erschienenen Schöpfungen des Meisters, dem Hauptwerk der Weimarer Epoche: seiner Grauer Festmesse.

In um so höherem Grade aber fordert sie dort unsere Bewunderung, als wir, unbeschadet derselben das alte Einheitsprincip Liszt's auch hier aufrecht erhalten und zu consequenter Durchführung gebracht sehen. Knapper und in sich gefaßter, als es bisher bei den älteren Kirchencomponisten gebräuchlich gewesen, hat Liszt seine Formen auch hier gebildet und die fünf Hauptsätze seiner Messe, bei aller Abrundung und Selbstständigkeit derselben im Einzelnen, durch Wiederaufnehmen und Festhalten von Haupt- (oder Leit-)motiven, unter einander auf das engste verkettet und zu einem einheitlichen Bau zusammengefügt. Es ist und bleibt immerdar jene eigenthümliche Art der thematischen Arbeit, mittelst deren der Meister zu neuen, großartigen Resultaten gelangt und die er mit so vielem Glück auch auf den Kirchenstil übertrug. Die Messe ist das grandiose Glaubensbekenntniß einer der alleinseligmachenden Kirche mit Inbrunst ergebenen Seele, hervorgegangen aus heiliger Begeisterung und innerstem Schaffensdrang, ihr zum Dienst und zur Verherrlichung; daher denn auch das geflügelte Wort, der Künstler habe sie „mehr gebetet als componirt." Die Weihrauchdüfte des katholischen Ritus scheinen über ihr zu schweben, die Mysterien des göttlichen Opfers sich von Neuem in ihr zu vollziehen. Eine tiefe, fast leidenschaftliche Frömmigkeit athmet darin, und Ambros bezeichnet sie als „das heftige Rütteln des in den Erdenkerker gebannten Geistes an den Gitterstäben, die seinen Flug in's Vaterland des Lichtes und der Freiheit hemmen."

Für die Einweihung der ungarischen Metropolitankirche zu Gran geschrieben und daselbst unter der Leitung des Componisten im August 1855 zuerst aufgeführt, hat die Messe seitdem in Pesth, Wien, Prag, später in Paris und Amsterdam, von Liszt dirigirt, auch jüngst wieder in Preßburg wiederholte Aufführungen erlebt. Bei Gelegenheit der im Juni 1859 stattgefundenen

Tonkünstlerversammlung in Leipzig bildete sie in Gemeinschaft mit ihrem Gegenstück, der protestantischen H-moll-Messe Sebastian Bach's, den Höhepunkt jener Festtage. Damals constituirte sich unter Liszt's Präsidium jener „deutsche Musikverein," der den unseligen musikalischen Parteiungen unseres Vaterlandes ein Ende zu machen und die Interessen unserer Tonkünstler in ideeller wie materieller Beziehung zu fördern strebt. Das zwei Jahre später, im August 1861, zu Ehren der zweiten Zusammenkunft des Vereins in Weimar veranstaltete Musikfest, das auch Wagner nach langen Jahren der Verbannung zum ersten Male wieder auf vaterländischem Boden mit deutschen Kunstgenossen zusammenführte, und das, gleich dem um wenige Monate vorausgegangenen Weimarer Sängerfest, von Liszt organisirt, nicht aber dirigirt wurde, sollte dessen letzte Kundgebung als weimar'scher Hofcapellmeister sein.

Mehr und mehr war er seiner Stellung daselbst müde geworden, seit mit Dingelstedt's Eintritt in die Generalintendantur (im September 1857) das Hauptgewicht des Theaters auf das Drama gelegt ward, während andererseits die Gründung der Malerschule zu viel Mittel in Anspruch nahm, um bei dem beschränkten Hofbudget noch für Oper und Orchester Ersprießliches so fördern zu können, wie es eines Liszt würdig war. Auch das öfter aufgetauchte und von Liszt unterstützte Project eines Conservatoriums mußte wegen der Malerschule fallen und die Schillerstiftung trat dagegen in den Vordergrund. Als im December 1859 die Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, einem Schüler des Meisters, als Opfer einer Coterie, die sich gegen Liszt gebildet hatte, durchfiel, nahm der Letztere dies zur Veranlassung, von der Direction der Oper für immer zurückzutreten. Im darauf folgenden Jahre lebte er eine Zeit lang in Paris, das er um seiner Mutter willen fast all-

jährlich besuchte, und nahm dann einen längeren Aufenthalt bei dem Fürsten von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg in Schlesien. 1861 war er wieder in Weimar, um daselbst, wie schon erwähnt, die beiden Musikfeste zu organisiren. Wenige Wochen nach Ablauf des letzten, im September, verließ er den Ort seines langjährigen Aufenthaltes und begab sich über Paris direct nach Rom.

Die ewige Stadt verstand es, den ruhelosen Künstlergeist zu fesseln; sie hat ihm mit sanfter Hand unsichtbare Banden auferlegt und ihn endlich mit Leib und Seele in den Dienst ihrer allerheiligsten Kirche genommen: Vier Jahre nach seiner Ankunft in Rom, am 25. April 1865, empfing Franz Liszt in der Capelle des Vatican vom Cardinal Hohenlohe, dem damaligen Almosenier des heiligen Vaters, die Weihen, die ihm den Rang eines Abbé verliehen.

Ungeheures Aufsehen erregte dieser Schritt des in ganz Europa gefeierten Künstlers; man erschöpfte sich in den mannigfaltigsten Muthmaßungen über die Motive, die denselben herbeiführten, und versuchte vergebens, das Räthsel dieser wundersamen Wandlung zu lösen. Es ist wahr, jener dem Wesen des Meisters eigene mysteriöse Zug, der durch sein inneres wie äußeres Leben hindurchgeht, hat seine wunderbarste Aeußerung in diesem Ereigniß gefunden, und doch verliert es für den, der Liszt's Lebensgang aufmerksam betrachtet, etwas von seiner Unerklärbarkeit. Vielleicht verhalten sich Anfang und Ende dieses seltsamen Künstlerlaufs nicht so fremd und gegensätzlich zu einander, wie man gemeinhin glaubt. Vielleicht ließe sich, was in der That des Mannes zur Vollendung gekommen, wenn auch in leisen Spuren nur, bis zu den ersten Keimen in seiner Jugendzeit verfolgen, und das, was dem Fernstehenden als ein unlösbarer Widerspruch zu seinem vorausgegangenen Leben erscheint, steht

vielmehr im innersten Zusammenhang mit demselben. Wir wissen, wie schon den Knaben ein stiller Drang zu den Mysterien der Kirche zog, wie er als Mann bei ihr Zuflucht gesucht, wenn ihn die Welt ermüdet und verwundet: scheint es in Wahrheit so wunderbar, wenn ein der Kirche so tief ergebener Sinn sich endlich ganz in ihren Schoos flüchtet, um bei ihr den Frieden zu finden, den ihm die Schmerzen und Freuden der Welt geraubt? Und wer auch mag sagen, ob Liszt, dessen ganzes Leben ein der Kunst geweihtes gewesen, nicht eben die Vollendung seiner künstlerischen Mission in der Hingebung an den erhabensten Beruf aller Kunst — den Dienst der Kirche — erblickte?

Nicht unseres Amtes ist es, aufhellen zu wollen, was der Meister selber dunkel und unenthüllt gelassen; aber mehr als bloser Zufall dünkt es uns, wenn wir hören, daß die ersten größeren Compositionsversuche des Knaben schon ihn auf das Gebiet der Kirchenmusik führten. Scheint dies doch das Gebiet, auf dem Liszt auch in Zukunft seine größten künstlerischen Thaten vollbringen wird. Rom zeigte sich als eine gesegnete Atmosphäre für des Meisters Schaffen. Außer einer Anzahl kleinerer geistlicher Stücke, Hymnen, Psalmen und Orgel- und Claviercompositionen (darunter die zwei Franziscus-Legenden), hat er daselbst das Oratorium „Die heilige Elisabeth" (im Sommer 1862) und im December 1866 den ersten Theil des „Christus" vollendet. Derselbe wurde im August 1867 durch Sgambati (Liszt's Schüler) in Rom (später auch in Wien), desgleichen eine neue Messe bei der Krönungsfeier in Pesth aufgeführt. Die erste öffentliche Vorführung der heiligen Elisabeth fand unter der persönlichen Leitung des Componisten bei Gelegenheit des großen National-Musikfestes statt, welches durch das Pesther Conservatorium im August 1865 veranstaltet worden war. Seitdem ist sie unter derselben Direction beim Wart-

burgsfeste, und weiter in München, Chemnitz, Leipzig, Wien, Königsberg, Karlsruhe, Arnheim und vielen andern Orten bekannt geworden.

Man hat dem großartigen Werk vielfach das Zurücktreten der kirchlichen hinter der weltlichen Stimmung, eine mehr künstlerische als religiöse Erbauung zum Vorwurf gemacht, und in der That entspricht dasselbe nur wenig dem, was wir Protestanten von einem Oratorium zu empfangen gewöhnt sind. Nicht mit den Schöpfungen Händel's und Bach's, Haydn's und Mendelssohn's dürfen wir ein Werk vergleichen, das sich auf gänzlich verschiedenem Boden, gänzlich neuen Voraussetzungen erhebt. Es ist ein Stück musikalisch dramatisirter Heiligengeschichte und behandelt (nach Text von Roquette), mit völligem Ausschluß des Epischen, in einzelnen abgerundeten Scenen das Leben und Leiden und die endliche Glorification der Elisabeth, ein grandioses Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinne, das Schwind's Gemälden aus dem Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg seine nächste Anregung dankt. Die Declamation und Harmonik ist von gewaltiger Kühnheit, die dramatische Wirkung eine außerordentlichste. Auch die schon mehrfach erwähnte Kunst der thematischen Arbeit erscheint hier wieder in consequenter Durchführung, und die Leitmotive — darunter mehrere auf altkirchliche und national ungarische Themen basirte — sind zu wirksamster Anwendung gebracht. Die Charakteristik zeigt sich fast durchgehends von frappanter Schärfe, und die Gestalt der Elisabeth zählt zu den verklärtesten, die je ein Tonkünstler geschaffen; die Glorie der Heiligen umfließt sie.

Nur selten im Verlauf der ersten Jahre unterbrachen Reisen die Stille des römischen Aufenthaltes Liszt's. Im August 1864 rief ihn das Karlsruher Musikfest zum ersten Male wieder nach Deutschland. Er ging von dort nach Weimar, und besuchte so-

dann Wagner in München und seine Mutter in Paris. Dies war das letzte Wiedersehen mit ihr, die er über alles liebte. Als ihn im März 1866 die Aufführung seiner Messe nach Paris und Amsterdam führte, durfte sie nicht mehr, wie dereinst, die treue Zeugin der Erfolge des Sohnes sein — seit Wochen schon schlummerte sie fern dem Vaterlande im kühlen Bett der fremden Erde.

In mehr als einer Beziehung aber erwies sich die ewige Stadt als eine wunderwirkende Macht für den Meister; erlebte sie doch den Triumph, ihn nach langen Jahren der Zurückgezogenheit als Virtuosen wieder vor die Oeffentlichkeit treten zu sehen. Jenes vielbesprochene Concert, oder, um den landesüblichen Ausdruck beizubehalten, jene academia sacra, die zu Gunsten des heiligen Stuhls am 21. März 1864 veranstaltet ward und das großartige Resultat einer Einnahme von einigen zwanzigtausend Francs ergab, nannte unter den stolzen Namen ihre Mitwirkenden auch Franz Liszt. Reden der Cardinäle Reisach, Pitta und Guidi und des Erzbischofs von Westminster, Monsignore Manning, die in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache die lehrende, streitende, segnende und endlich triumphirende Macht der Kirche zum Gegenstand hatten, wechselten mit Liszt's Vortrag mehrerer Pianofortestücke und Gesängen der päpstlichen Capelle; während der Dichter Tarnassi den poetischen Theil der Feier übernahm und Monsignore Nardi in einem italienischen Epilog dem ebenso glänzenden als zahlreich versammelten Publicum seinen Dank für die Theilnahme an dem „Aermsten aller Souveräne" aussprach.

Im Uebrigen lebte Liszt still in dem ehemaligen Dominicanerkloster auf dem Monte Mario, das er bald nach seiner Ankunft in Rom zu seinem Aufenthaltsort erwählte, aber später (1868) mit einer Wohnung in nächster Nachbarschaft des Klosters

Santa Francesca Romana vertauschte, das inmitten der Ruinen des alten Forum gelegen ist. Einem Orden trat er nicht bei, doch hielt er sich zu den Franziscanern, bei denen er schon früher Tertiarius war. Sein Verkehr beschränkte sich auf wenige Freunde, die hohe Geistlichkeit und die französische Diplomatie. Ein nahes Verhältniß verbindet ihn vor allem mit dem Cardinal Hohenlohe, bei dem er, nachdem er die Weihen erhalten, über ein Jahr lang im Vatican lebte. Aber auch der heilige Vater selber ist ihm mit väterlicher Gunst zugethan und hat zu den fast zahllosen Auszeichnungen, die dem Meister in früheren oder späteren Jahren von weltlichen Fürsten, von Städten und artistischen wie wissenschaftlichen Gesellschaften zu Theil geworden, auch ein Zeichen seiner höchsten Huld gefügt und dem dunklen Priesterkleid des Künstlers den Glanz seines Ordens verliehen. Er besuchte ihn selbst in seiner Einsamkeit, um den Offenbarungen seines Genius entzückt zu lauschen, und wiederholt verweilte Liszt längere Zeit in der Nähe Pio Nono's, der ihn „seinen treuen Sohn," „seinen Palestrina" nennt. Seit 1869 kehrte Liszt wieder als regelmäßiger Gast für drei bis fünf Monate jährlich in Weimar ein. Dort organisirte er im Mai 1870 das Beethovenfest, bei welcher Gelegenheit er eine eigens geschriebene Beethoven-Cantate zu Gehör brachte. Die Zeit des deutsch-französischen Kriegs fand ihn in ländlicher Zurückgezogenheit bei seinem Freund, Baron Augusz in Szegszard in Ungarn. Im December 1870 leitete er die Beethoven-Säcularfeier in Pesth und verblieb daselbst, bis er im Frühjahr 71 nach der großherzoglich sächsischen Residenz und dem poetischen Heim zurückkehrte, das sich ihm in der dasigen Hofgärtnerei, in unmittelbarster Nähe des berühmten Parkes erschlossen, der Goethe's Künstlerhand seine Anlage dankt.

Fortan, nachdem Liszt im November 1871 seinen römischen

Aufenthalt, wie es scheint, für die Dauer abgebrochen, theilen sich Weimar und Pesth in die Ehre, ihn zu beherbergen. Eine officielle Stellung bekleidet er weder hier noch dort. Zu der Last der Ehren, die man auf ihn gehäuft, — er führt meist nur den von der Königsberger Universität empfangenen bescheidenen Doctortitel — ward ihm im Juni 1871 die Würde eines „königlich ungarischen Raths" verliehen und gleichzeitig ein Ehrensold von 4000 Gulden jährlich bestimmt. Wärmste Sympathien umgeben ihn, wo er auch weilt, und selten wird sein Haus von Freunden und Verehrern leer. Kunstbeflissene drängen sich zu Schaaren in seine Nähe, um der Gunst seiner Unterweisung, seiner unterstützenden Theilnahme theilhaftig zu werden. Unzähligen schon hat er den Weg zur Oeffentlichkeit gebahnt und, wie er allen künstlerischen Bestrebungen innerdar ein offenes Herz und offene Hände zeigt, sich hülfreich und segenspendend erwiesen. Unabläßig schafft und wirkt er zu Nutz und Frommen seiner Kunst. Der unvergleichlichen Spannkraft seines Geistes und Körpers gegenüber bleibt selbst der Einfluß der Jahre, der gebieterische, machtlos; eine unversiegliche Kraft- und Jugendfülle scheint ihm zum beneidenswerthen Erbtheil geworden. So sah ihn erst die Jüngstvergangenheit (selbstverständlich nur um wohlthätiger Zwecke willen) in seinem Vaterland wiederholt öffentlich an dem Instrument erscheinen, das er wie kein Anderer zu beseelen und zu beflügeln verstanden. Der Zauber seines Spiels hat nichts von seinen alten Reizen verloren — auch heute wie jemals bleibt er der Einzige, Unerreichte, „der Riese unter uns Menschen," wie Tausig ihn einst nannte.

So weist auch die letzte Zeit eine ansehnliche Reihe von Herausgaben neuer, meist umfänglicher Arbeiten auf. Unter diesen wieder mehrere geniale Transscriptionen, die symphonische Bearbeitung des Rakoczy-Marsches (Partitur und verschiedene

Clavierarrangements), neun Kirchenchorgesänge mit Orgel, die Missa choralis, ein Requiem für Männerstimmen, und das nun in drei Theilen vollendete Christus-Oratorium. Auch ein Festspiel für die Vermählungsfeier des Weimar'schen Erbgroßherzogs (nach Text von Scheffl) beendete er. Gegenwärtig ist er mit einem der polnischen Geschichte entnommenen Oratorium „Der heilige Stanilaus" beschäftigt; die beabsichtigte Composition des „Stephan", eines dem gleichen Genre angehörenden Werkes, gab er auf, da einer seiner nächsten Freunde, der verstorbene Mossonyi, denselben Stoff als heroische Oper componirte.

Der Christus erlebte am 29. Mai 1873, vom Componisten persönlich geleitet, in Weimar seine erste vollständige Aufführung. Er ist ein tief ernstes Werk, im katholischen Geiste. Das dreitheilige Ganze („Weihnachtsoratorium", „Nach Epiphania" und „Passion und Auferstehung") bildet eine Folge großer, in sich abgeschlossener, charakteristischer Instrumentalbilder und Vocalsätze, die durch Leitmotive (theilweise wieder auf altkirchlichen Intonationen beruhende) in innere Beziehung zu einander gesetzt sind, und deren Text Liszt selbst aus Worten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie zusammenstellte. Die eigenthümlichen Contraste, die wir schon in seinem früheren Schaffen beobachteten, werden auch hier auffällig. Neben der keuschen Schlichtheit altitalienischer Ausdrucksweise, weltabwärts gewandten Stimmungen im Palestrinastil, gewahren wir — natürlich stets in engster Beziehung zur stofflichen Unterlage — die üppige Pracht modernster Färbung und Darstellung. Das ist's, was Manchem den Vorwurf mangelnder innerer Einheit auf die Lippen legte und den Gegnern des Künstlers zum Angriffspunkt dient. Unendlich geistreich und fein dichterisch, hochoriginell ist Alles gedacht und empfunden; — Einzelnem, wie dem Tu es Petrus gegenüber, würden sich selbst die abgesagtesten Feinde

Liszt's für überwunden erklären, und zumal das Stabat mater dolorosa mit seiner gewaltigen Steigerung beim inflammatus et accensus erweist sich von ganz unvergleichlicher Macht, — zur Popularisirung seines Schöpfers aber wird das grandiose Werk als Ganzes weniger beitragen, als die Elisabeth, ja, diese wird jenem erst den Boden bereiten müssen, damit er seine volle Wirkung übe.

Auch auf literarischem Gebiet wurde im vergangenen Jahre (1872) nach langem Stillschweigen die Stimme des Meisters wieder laut. Er erhob sie, wie schon einmal vor Jahren, Robert Franz, dem noch immer nicht nach Gebühr geschätzten Kunstgenossen, zu Ehren, und legte sein gewichtiges Zeugniß für ihn in die Wagschale. Wol darf die musikalische Welt die Schweigsamkeit seiner doch so beredten Feder beklagen! Sie ist nicht überreich an Geistern, die ihre Interessen gleich muthig und erfolgreich vertreten, und Werken wie Liszt's „Frederic Chopin", seinem „Lohengrin und Tannhäuser", der „Musik der Ungarn und Zigeuner" u. A. hat sie nicht gar viele ebenbürtige an die Seite zu stellen. Noch, dünkt uns, ist nicht genügend gewürdigt worden, was Liszt auch als schriftstellernder Künstler geleistet. Seine Arbeiten freilich sind leider zumeist in musikalischen Zeitschriften verstreut; wenn sie aber einst — und wir hoffen in nicht zu ferner Zeit — gesammelt erscheinen werden, dann wird man auch in dieser Beziehung ein Gesammtbild der reichen Thätigkeit dieses universellsten Geistes gewonnen haben.

Möchte es der Zukunft auch vorbehalten sein, ein Lebensbild des Meisters zu erzeugen, das ihn in der vollen Größe und Schönheit seines Daseins zur Erscheinung bringt. Nur farblose, halb vollendete Skizzen meist sind es, die wir bisher von ihm besitzen; noch harren wir vergebens der Meisterhand,

die es unternimmt, den großen Stoff zu bewältigen. Wird ihm, so fragen wir, unter seinen Freunden Keiner auferstehen, der, wie einst Liszt seinem Frederic Chopin, so auch ihm, dem unvergleichlichen Künstler und wunderbaren Menschen, ein unvergängliches Gedenken sichert?

Richard Wagner.

Es ist das Schicksal beinahe aller großen Erscheinungen in Kunst und Wissenschaft, daß sie bei ihrem Eintritt in die Welt mit Mißtrauen empfangen und von Widerspruch begleitet werden, bis sie sich endlich nach langem mühsamen Kampfe das Recht der Lebensfähigkeit gewinnen, oder in diesem Kampfe unterliegend untergehen. Was aber wahrhaft groß, das stirbt nicht hienieden. Ob auch vielfältig angefochten und in seiner Entwickelung gehemmt, bricht es sich endlich doch Bahn, sei es auch erst nach Jahrzehnten, nach einem Menschenalter oder noch länger.

Auch das Leben Richard Wagner's, des kühnen Reformators auf dem Gebiet des musikalischen Dramas, kann gleich vielen Anderen Kunde geben von solchem Kampfe. Auch ihm ist es nicht leicht geworden, seinen großen Ideen Anerkennung zu verschaffen. Aber er hat muthig weiter gekämpft im Glauben an seinen Genius und, sich nicht bescheidend mit dem endlichen Erfolg, der sich seinem Streben bot, die Consequenzen seiner Principien stets schärfer und kühner gezogen. In immer unaufhaltsamerem Fortschreiten nach dem einmal gesteckten Ziele, nach dem selbst geschaffenen Ideal: dem „Kunstwerk der Zukunft", — das

aus der Gesammtwirkung aller Künste hervorgehen und einen neuen reinen Stil begründen, die Oper dem Drama assimiliren soll, — zeigen ihn seine Werke, deren stattliche Reihe er mit dem „Ring der Nibelungen" zu krönen im Begriff steht. Eine Schaar von Gegnern freilich macht ihm den Preis, den ihm die Gunst der Nation immer einstimmiger zu reichen geneigt ist, noch streitig und auf dem friedlichen Gebiet der schönen Kunst vollzieht sich seit Jahren das unerquickliche Schauspiel leidenschaftlichen Parteigetriebes. Indeß mehrt sich die Zahl seiner Anhänger in gleichem Maße als die seiner Widersacher sich mindert, und Keiner kann es mehr hindern, daß Wagner auf der Bühne der Gegenwart die Stellung einzunehmen beginnt, die ihm gebührt, Kraft seines Genius. Ob die gewonnenen Resultate sich nun aber allein an Wagner's geniale Erscheinung knüpfen und mit ihm dahin gehen werden, ohne Erben, der seine Principien in seinem Sinn weiterzuführen vermag — wer möchte das heute mit Bestimmtheit vorauszusagen wagen? Noch stehen wir Alle zu sehr inmitten unserer Zeit, ihre Kämpfe sind noch nicht ausgekämpft, ihre Leidenschaften haben sich noch nicht geklärt. Wenn aber einst das Heute zur Vergangenheit und die Zukunft zur Gegenwart geworden sein wird, wenn die Werke, die unsere Tage erzeugt, verzeichnet werden in den Büchern der Geschichte: dann wird man auch einen weitausschauenderen Blick gewonnen haben für die Geister, die unsere Zeit geboren, und dann — wir hegen die feste Zuversicht — wird man auch ihm, dem diese Zeilen gelten, ein gerechtes Urtheil sprechen. Doch bevor wir den Blick in die Zukunft richten, wenden wir ihn vielmehr zurück in die Vergangenheit; lernen wir, wenn auch in flüchtigen Umrissen nur, den Lebensgang und das Werden des Meisters kennen, über dessen wahres Sein und eigentliche Bedeutung zu berichten dem Historiker als dankbare Aufgabe, vorbehalten bleibt.

Richard Wagner selbst hat uns in zwei autobiographischen Veröffentlichungen (Zeitung für die elegante Welt, 1843 und „Mittheilung für meine Freunde", 1851 — Ges. Schriften, B. 1 u. 4.) durch den größten Theil seines Lebens hindurch geleitet und uns in anziehender Schilderung seine äußere und innere Entwickelung vor Augen geführt. Gehen wir in Kürze dieser seiner Schilderung nach.

Er ward am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater — Polizeiactuar daselbst — starb bereits ein halbes Jahr nach der Geburt des Sohnes; doch gab die Mutter diesem durch ihre Wiederverheirathung mit dem Schauspieler Ludwig Geyer (1815) einen zweiten Vater. Mit ihm, der zugleich als Portraitmaler Tüchtiges leistete, auch einige Lustspiele geschrieben hatte, deren eines „Der Bethlehemitische Kindermord" Glück machte, siedelte die Familie nach Dresden über. Sein Wunsch bestimmte den seiner Leitung anvertrauten Knaben für den Malerberuf, ohne daß jedoch die begonnenen Zeichnenstudien diesem irgend welches Interesse abzugewinnen vermochten. Sieben Jahre alt, ward Richard auch dieses väterlichen Führers wiederum beraubt. Kurz vor dem Tode desselben hatte er: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Clavier spielen gelernt. Noch Tags zuvor, ehe der Stiefvater starb, mußte er ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen. Mit schwacher Stimme hörte er ihn da zu seiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" — „Aus Dir hat er etwas machen wollen!" sagte ihm die Mutter am andern Morgen, nachdem sie den Gatten verloren. „Ich entsinne mich", schreibt Wagner, „daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden."

Seiner eigenen Neigung freier überlassen, beschloß er nun zu studiren, zu welchem Zwecke er mit seinem neunten Jahre die

Kreuzschule zu Dresden bezog. (1823—28.) Mit Eifer trieb er Griechisch und Latein, alte Geschichte und Mythologie; auch dichterischer Sinn und Lust am Comödienspiele erwachte in ihm, der sich schon von frühester Jugend an in Berührung mit dem Theater fand. Als einmal beim Tode eines Mitschülers ihm und seinen Genossen die Aufgabe gestellt ward, denselben in einem Gedicht zu feiern, wurden Wagner's Verse, als die besten, zum Druck bestimmt. Der elfjährige Knabe wollte nun Dichter werden. „Der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt," war ja seine natürliche Mitgabe; „das Leben, die Kunst und er selbst blieben seine einzigen Erzieher." — Er entwarf Trauerspiele nach griechischem Muster, übersetzte schon in Tertia die ersten zwölf Bücher der Odyssee und wagte sich selbst an Shakespeare'sche Uebertragungen, nachdem er, allein um des vollkommeneren Verständnisses dieses Dichters willen, die englische Sprache erlernt hatte. Als ein interessantes Zeugniß des dem Knaben innewohnenden maßlosen Gestaltungsdranges erscheint ein Trauerspiel, das er nach Shakespeare's Vorbild in colossalen Verhältnissen ausführte. Im Verlaufe desselben starben nicht weniger als zweiundvierzig Personen, die großentheils während der letzten Acte als Geister wiederkehrten.

Seine ersten musikalischen Eindrücke empfing er von Weber, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn enthusiastisch fascinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte sein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr er zuerst, als man ihm auch von seinem Tod erzählte. Dann lernte er auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in ihm immer stärker der Hang zur Musik aus. Gleichwol zeigte der begonnene Clavierunterricht so geringe Ergebnisse, daß der Lehrer ihm das übelste Pro-

gnostikon stellte. Er verzichtete in Folge dessen auf die weitere Führung des Letzteren und setzte seine Studien selbstständig fort, dieselben hauptsächlich auf das Einüben von Ouvertüren beschränkend, die er, seinen eigenen Worten zufolge, „mit gräulichstem Fingersatz spielte."

War ihm Weber's Freischütz bisher als die herrlichste musikalische Offenbarung erschienen, so erschloß sich ihm in Beethoven's Symphonien eine neue Welt, als er dieselben in den Gewandhausconcerten zu Leipzig, dahin sich seine Familie mit ihm wieder zurückgewandt hatte, zum ersten Mal hörte. Auch mit Mozart befreundet er sich, zumal durch sein Requiem. Eine Vorstellung des Egmont lehrt ihm die Gewalt fassen, durch welche Musik den dramatischen Ausdruck erhöht, und er beschließt nun sein erwähntes großes Trauerspiel mit einer ähnlichen Musik zu begleiten, sich zugleich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Ohne alles Bedenken traut er sich die nöthige Fähigkeit zu. Um sich die zu diesem Unternehmen erforderlichen Kenntnisse anzueignen, leiht er sich für acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirt dieselbe mit Eifer. Zwar reiften die Früchte dieser Studien nicht in so kurzer Zeit, als er geglaubt, die Schwierigkeiten derselben aber reizten sein Interesse vielmehr, als daß sie es ermüdeten, und bestimmten ihn zu dem Entschlusse, sich ganz der Tonkunst zu widmen.

Nur in der Stille aber durfte er vor der Hand der Realisirung dieses Entschlusses entgegenarbeiten. Hatte doch seine Familie schon seine dichterischen Versuche, als eine Ursache der Vernachlässigung seiner Schulstudien, mißliebig betrachtet; und so galt es in der That harte Kämpfe, als der geniale sechszehnjährige Knabe nach längeren geheimen Uebungen, als Componist einer Sonate, eines Quartetts und einer Arie, plötzlich mit seinen musikalischen Wünschen und Bestrebungen hervortrat. Eine

flüchtig vorübergehende Leidenschaft erschien den Seinen auch diese neue Neigung der unsteten Seele und erregte ihre lebhafteste Besorgniß um so mehr, als auch ein wieder begonnener Musikunterricht (bei Gottl. Müller) nur wenig befriedigende Resultate ergab. Durch die Lectüre E. T. A. Hoffmann'scher Schriften phantastisch aufgeregt, jeglichen strengen Ordnungssinnes, aller ernsten Lust am Studium entbehrend, schuf er die wunderlichsten Tongebilde, und eine von ihm für großes Orchester geschriebene Ouvertüre veranlaßte bei einer Aufführung im Leipziger Theater ob ihrer Absonderlichkeit einen allgemeinen Heiterkeitsausbruch des Publicums. Wagner selbst bezeichnet sie als „den Culminationspunkt seiner Unsinnigkeiten". Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouvertüre sein. Nie verließ ihn übrigens bei seinen tonkünstlerischen Versuchen der dichterische Nachahmungstrieb; nur ordnete er sich diesen unter, deren Befriedigung er allein diente. So schrieb er, durch die Pastoralsymphonie angeregt, ein Schäferspiel, das in dramatischer Beziehung wieder durch Goethe's ‚Laune der Verliebten" in ihm angeregt worden war. Ohne einen bestimmten dichterischen Entwurf entstand dasselbe gleichzeitig in Wort und Ton.

Kurze Zeit nach der Julirevolution, die nach Wagner's eigenen Worten „heftig und vielfach anregend" auf ihn wirkte, aber ohne Einfluß auf seine künstlerische Entwickelung blieb, hatte der achtzehnjährige Jüngling seinen Cursus auf den Leipziger Gymnasien beendet. (Er hatte seit seiner Uebersiedelung von Dresden erst die Nicolai- dann die Thomasschule besucht.) Nun (1831) bezog er die Universität, um daselbst philosophische und ästhetische Collegia zu hören. Bald sah er sich in den Strudel heitern studentischen Lebens widerstandslos hineingezogen, und mit so leichtsinniger Hingebung überließ er sich demselben, daß

er sich binnen kurzem von Widerwillen gegen derartige Genüsse erfüllt fühlte. Zur Beruhigung der Seinen, die mit Sorgen selbst die Musik von ihm vernachlässigt fanden, kam er jedoch bald wieder zur Besinnung. Er selbst ward sich nun der Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums seiner Lieblingskunst bewußt, und die Gunst des Schicksals führte ihm in Theodor Weinlig, dem Cantor der Leipziger Thomasschule, endlich den rechten Mann entgegen, der den planlos umherschweifenden Geist in ruhigere Bahnen lenkte und das mangelnde Gleichgewicht desselben gewinnen half, indem er die üppig vorwaltende Phantasie seines Schülers durch ein allmälig sich klärendes, gründliches Wissen in Schranken halten lehrte. Eifrig gab Wagner sich nun contrapunktistischen Uebungen hin, deren Schwierigkeiten er bald mit so großer Sicherheit beherrschte, daß Weinlig selbst ihn nach einem halben Jahre aus seinem Unterricht entließ und ihn für „selbstständig" geworden erklärte. „Wahrscheinlich," sagte er, „werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbstständigkeit geben und alles Uebrige leicht machen!"

Die zu jener Zeit entstandenen Compositionen bezeugen augenfällig den sich im Schaffen des jungen Künstlers vollziehenden Läuterungsprozeß. Im Gegensatz zu seiner früheren schwülstigen Schreibweise erscheint nun sein Satz einfach-natürlich, wie eine im Druck veröffentlichte Sonate beweist. Auch erntet eine im Gewandhausconcert (1833) aufgeführte Ouvertüre, gleich einer später vollendeten Symphonie (in C-dur) aufmunternden Beifall. Beethoven war dabei sein Hauptvorbild; „Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen", sein Bestreben. „Ich zweifle," schrieb Heinrich Dorn (in der Schumann'schen Musikzeitung 1837) daß es zu irgend einer Zeit einen jungen Musiker

gegeben hat, der mit Beethoven's Werken vertrauter war, als der achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouvertüren und größere Instrumentalcompositionen besitzt er größtentheils in eigenhändig geschriebenen Partituren; mit den Sonaten geht er schlafen, mit den Quartetten steht er auf, die Lieder singt er, die Concerte pfeift er, denn mit dem Spielen will es nicht recht vorwärts gehen; kurz es war ein furor teutonicus, der gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlich geistvoller Regsamkeit kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach." Dieser mühevollen Copistenarbeit opferte er seine nächtliche Ruhe; ihr aber und namentlich dem hierdurch erzielten volleren Verständniß der „Neunten" verdankt er, wie seine eigenen Aeußerungen bestätigen, „das, was er bei keinem Lehrer hätte erlernen können: das praktische Verständniß und das gründliche Eindringen in Beethoven's heilige Mysterien."

Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf die Reise nach Wien, um die alte Metropole der Tonkunst kennen zu lernen. Wenig erbaut jedoch von den derzeitigen musikalischen Zuständen daselbst, verließ er die Kaiserstadt wieder und verweilte noch eine Zeit lang in Prag, wo man mehrere seiner Compositionen im Conservatorium spielte und er einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit" dichtete. In seine Vaterstadt heimgekehrt, hatte er bereits zu Weinlig's Freude mit der Composition des letzteren begonnen, als ein abfälliges Urtheil seiner Schwester ihn zur Vernichtung des ganzen Textbuches veranlaßte.

Das Jahr 1833 brachte er in Würzburg bei seinem als Regisseur und Sänger dort lebenden älteren Bruder (dem Vater von Johanna Wagner) zu, dessen Umgang für ihn von hoher Wichtigkeit war. Er selber verrichtete während dieser Zeit beim dortigen Theater Chordirigenten-Dienste; auch benutzte er seinen

Aufenthalt daselbst zur Composition einer dreiactigen Oper „die Feen," deren Text er nach einem Gozzi'schen Märchen (die Frau als Schlange) wieder selbst verfaßt hatte und deren Musik, seinem eigenen Bekenntniß zufolge, unter den Einflüssen Beethoven's, Weber's und Marschner's entstand. Charakteristisch für Wagner enthält schon dieser Stoff den bei ihm immer wiederkehrenden Grundgedanken: das sich aufopfernde, liebende Weib. Einzelne Theile des Werkes, die er in Würzburger Concerten zur Aufführung brachte, wurden mit Beifall aufgenommen, und so wandte sich der junge Componist zu Beginn des Jahres 1834 mit der Hoffnung nach Leipzig zurück, seine Oper auf dem dasigen Theater in Scene gesetzt zu sehen — eine Hoffnung, die jedoch trotz ihm eröffneter Aussichten unerfüllt bleiben sollte. Inzwischen erschloß sich ihm die erste Bekanntschaft mit der eben hier gastirenden Schröder-Devrient. Ihre Leistungen äußerten auf ihn einen überwältigenden Eindruck; ja „bis auf den heutigen Tag (er schrieb dies 1851) sah, hörte, fühlte er sie, wenn ihn der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte."

Zu jener Zeit vollzieht sich eine wunderbare Wandlung seines Wesens. Mannigfache äußere Eindrücke und die natürliche Aufgelegtheit der Jugend zu lustigem Lebensgenuß erzeugen in ihm eine heitere sinnliche Weltanschauung, die, sich selbst auf das Gebiet der Kunst übertragend, den sonst ihn erfüllenden tiefen Ernst gegen Frivolität vertauscht. War Beethoven bisher das reine Ideal seiner Seele, so componirt er nun, nach dem Vorbild der klangreichen Opern Frankreichs und Italiens, als Reflex dieser veränderten Empfindungsweise eine neue Oper: „Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo," deren Plan er während einer Sommerreise in die böhmischen Bäder nach Shakespeare's „Maß für Maß" entwirft. Auch seine im Sommer 1834 begonnene amtliche Thätigkeit als Musikdirector des Magde-

burger Theaters bekundet jene seltsame Sinnesänderung. „Das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte," schreibt er selbst über seine damalige Wirksamkeit. Der bunte Verkehr mit der Welt hinter den Coulissen entsprach seiner Stimmung und Zerstreuungslust. Fern von jeglicher Strenge gegen sich selbst gab er sich der Ausübung seiner Kunst hin, hier und dort nach Laune ein flüchtiges Tonbild entwerfend (so ein Neujahrsfestspiel 1835, eine Ouvertüre Columbus), dem Tagesgeschmack huldigend und sich dafür mit einem mühelos erworbenen Beifall schmückend.

Im Frühjahr 1836 ward die begonnene Oper „das Liebesverbot" beendet und unmittelbar darauf, nach nur zehntägiger Vorbereitung, am 29. März, eine Aufführung derselben durchgesetzt, ohne daß jedoch das ungenügend einstudirte Werk besonderen Eindruck zu üben vermochte. Eine zweite Vorstellung kam nicht zu Stande. Tags darauf schon löste sich die Magdeburger Schauspielergesellschaft auf und Wagner, der, durch seine frühzeitig erlangte Selbstständigkeit verleitet, sich allerlei Thorheiten gestattet und Verbindlichkeiten aller Art in jugendlichem Leichtsinn auf sich genommen hatte, sah sich durch die Noth gedrängt, um die Aufführung seiner Oper in Berlin nachzusuchen. Nach langem vergeblichen Hoffen und Harren jedoch auf die Erfüllung seines Wunsches verließ er endlich in peinlichster Lage die preußische Hauptstadt und bewarb sich in Königsberg um die Musikdirectorstelle am dortigen Theater, die er zu Beginn 1837 auch wirklich erhielt. Noch im Herbst des Jahres 1836 aber ließ ihn der ihm eigene „heftige Leichtsinn eine übereilte Ehe" mit einer Schauspielerin, Wilhelmine Planer, schließen; sie brachte ihn, den Bedürfnißreichen, in empfindlich beengende Lebensverhält-

nisse. „Unter dem widerlichen Eindruck einer besitzlosen Häuslichkeit quälte er sich und Andere und gerieth so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten.“ Das Jahr, das Wagner in Königsberg zubrachte, ging unter Sorgen kleinlichster Art für seine Kunst verloren. Eine Ouvertüre „Rule Britannia“ ist uns als einzige Frucht jener Zeit verblieben. Uebrigens setzte der Bankerott der Theater-Direction seiner Thätigkeit gar bald ein Ziel.

In der heißempfindenden Seele des Künstlers aber entwickelte sich allmälig bis zur verzehrenden Sehnsucht der Drang „aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen“; der Mensch und der Künstler in ihm seufzten nach Erlösung. Voll des brennenden Verlangens, sich dem kleinen deutschen Theaterleben zu entziehen und einen erweiterten Wirkungskreis für sein Schaffen zu gewinnen, richtete er sein Auge auf Paris. Ein nach Heinrich König's Roman „die hohe Braut“ bearbeiteter Entwurf zu einer großen fünfactigen Oper sollte, an Scribe geschickt, ihm den Weg dahin bahnen; doch blieb jener Schritt ohne jeglichen Erfolg. Sein häusliches Misère aber steigerte sich, und das Bedürfniß, durch eine künstlerische That wenigstens sich über eine seiner unwürdige Lage zu erheben, ward in ihm immer lebendiger. Ein kurzer Aufenthalt in Dresden (im Sommer 1837) führte ihm eine schon früher gehegte Lieblingsidee zurück, den Helden des Bulwer'schen Romans „Rienzi“ zu einem Opernhelden umzugestalten, und inmitten des Jammers seines Privatlebens erfüllte ihn nun die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses mit Begeisterung. Aeußere Umstände jedoch verzögerten die Ausführung des Plans noch längere Zeit, und erst nachdem Wagner inzwischen (im Herbst 1837) die Stelle eines ersten Musikdirectors bei dem unter Holtei's Leitung neueröffneten Theater

zu Riga angetreten und für dortige Zwecke das Project einer komischen Oper („die glückliche Bärenfamilie") entworfen und wieder verworfen hatte, ward Rienzi ernstlich in Angriff genommen. Wagner bekennt, auch bei Verfertigung dieses Textes im Wesentlichen noch an nichts Anderes, als an ein „wirkungsvolles Opernbuch" gedacht zu haben. Die Eindrücke der heroischen Oper Spontini's, des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's forderten ihn zur Nacheiferung auf. „Die „große Oper", mit all ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit," stand vor ihm, und „sie nicht blos nachzuahmen, sondern mit rückhaltsloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen zu überbieten," erstrebte sein künstlerischer Ehrgeiz. Wol „begeisterte" ihn sein Stoff; „die große Oper aber war gleichsam die Brille, durch die er unbewußt diesen Stoff ansah." Auf Sprache und Vers wurde noch keine übergroße Sorgfalt verwandt; „Duette und Terzette, fünf glänzende Finales fanden sich von selbst" im Anschluß an die hergebrachten Formen. „Meine künstlerische Individualität," sagt er, „war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen." Gleichwol erklärte Meyerbeer später das Textbuch des Rienzi für die beste aller ihm bekannten Operndichtungen und bestellte sich bei Scribe ein ähnliches, als welches ihm dieser nachmals den Propheten lieferte. —

Ohne bestimmte Aussicht, sein Werk auf irgend einer Bühne zur Aufführung zu bringen, ja mit dem Vorsatz, dasselbe von vorn herein für die Rigaer Verhältnisse unmöglich zu machen, hatte Wagner dasselbe im Sommer 1838 begonnen. In völliger Selbstlosigkeit vertiefte er sich in eine Schöpfung, in der er sein

Bestes zu geben beabsichtigte. Längst hatte sein sich in Extremen bewegender Geist sich wiederum jener ernsten lauteren Kunstrichtung zugewandt, von deren reinen Bahnen er eine Zeit lang abgewichen war. Was ihn bei Beginn seiner Thätigkeit als heiterer bunter Wechsel des Bühnenlebens angezogen, erfüllte ihn nun als schales Einerlei mit tiefem Ekel. Er begehrte einer hehreren Muse zu opfern, als bei der niederen Geschmacksrichtung des Publicums zulässig erschien, und immer unerträglicher dünkte ihm ein Wirkungskreis, der seinem idealen Streben keinerlei Befriedigung bot.

Im Frühjahr 1839 waren die beiden ersten Acte der Oper beendet. Sein Contract am Theater ging zu Ende; zur Erneuerung desselben verspürte er keine Neigung; immer übermächtiger aber ward in ihm der Drang in die Ferne, in eine weitere, unbegrenztere Welt. Paris stand ihm schon seit Jahren als lockendes Ziel vor Augen; dahin beschloß er sich jetzt zu wenden, obwol ohne hinreichende Mittel, ohne Aussichten, ohne einen Freund daselbst. Er begab sich zu diesem Zweck mit seiner Gattin an Bord eines Segelschiffes, das sie zunächst nach London führen sollte. Vier Wochen fast dauerte die an Unfällen und Abenteuern reiche Seefahrt. Dreimal litten sie vom heftigsten Sturm, und einmal sah der Capitän sich genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Bei der Durchfahrt durch die Scheeren tauchte das den Künstler schon früher zur Theilnahme stimmende Bild: der „fliegende Holländer" mit erneuter Macht aus seiner aufgeregten Phantasie empor. „An meiner eigenen Lage — sagt Wagner — gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetreibe Physiognomie und Farbe."

In London angekommen gönnt er sich nur kurze Ruhe; er besucht keins der berühmten Theater; nichts Anderes interes-

sirt ihn in gleichem Maße als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser. Einen längeren Aufenthalt nimmt er in Boulogne sur mer. Dort lernt er Meyerbeer kennen, dem er seinen Rienzi vorlegt und von dessen Empfehlungen begleitet er im September 1839 in Paris eintrifft.

Mit glücklichen Auspicien, so scheint es, Dank der Unterstützung seines berühmten Kunstgenossen, tritt Richard Wagner in die Kreise der Weltstadt ein. Der Einfluß Meyerbeer's bahnt ihm unter andern den Weg zum Theater de la Renaissance. Seine Oper „das Liebesverbot" wird hier zur Aufführung angenommen, ein neuer französischer Text dazu geschaffen, und Alles verspricht den günstigsten Erfolg, als der plötzliche Bankerott des Theaters die schönen Hoffnungen des Künstlers vernichtet. Auch der Versuch, durch Composition französischer Romanzen („Mignonne", „Dors mon enfant" „Attente", Heine's „beide Grenadiere") in die Salonwelt einzudringen, mißlingt, und seine neugeschaffene „Ouvertüre zu Göthe's Faust", die ursprünglich als erster Theil einer großen Faustsymphonie beabsichtigt war, enthält zu viel vom grüblerischen, speculativen deutschen Geist, zu wenig von französischer Durchsichtigkeit, um die Sympathien der Pariser erwecken zu können.

Die Gabe, sich in der fremden Stadt Freunde zu erwerben, schien dem stolzen deutschen Meister überhaupt nur in geringem Maße verliehen, vielleicht auch wollte er sie nur nicht üben. Der Verkehr mit seinen Kunstgenossen Berlioz, Halevy, Habeneck, selbst Liszt, der ihm später so nahe trat, blieb an der Oberfläche; nur einige Gelehrte und Maler, auch Heinrich Heine, bildeten meist seinen Umgang. Inzwischen aber bedrängte bittere Noth sein äußeres Leben, während sein inneres durch mannigfach erlittene Täuschungen tief deprimirt erschien. Zwar knüpften sich an eine flüchtige Wiederkehr Meyerbeer's nach Paris und

an dessen einflußreiche Vermittelung neue Hoffnungen für Wagner. Er ward durch diesen mit dem Director der großen Oper, Leon Pillet, in Verbindung gesetzt, und schon sprach man von einer Composition für dieses Theater, die ihm anvertraut werden sollte; schnell auch formte er ein ihn lebhaft fesselndes Sujet, den „fliegenden Holländer" zu einem Opernentwurf und übergab ihn dem Director mit dem Vorschlag, ihm darnach ein französisches Textbuch zu machen; — aber die Ausführung desselben ward einem französischen Dichter, die Composition der Oper einem andern Musiker übertragen und die lockende Aussicht blieb — wie so manches Andere im Leben unseres Künstlers — Illusion.

So kam es, daß der Hartbedrängte es als eine „Erlösung" betrachten mußte, als sich ihm mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus beliebten Opern für alle möglichen Instrumente, selbst für Cornet à piston ein kümmerlicher Verdienst bot. Die karg zugemessene freie Zeit aber, die ihm diese musikalische Tagelöhnerarbeit übrig ließ, verwendete er auf die Vollendung seines „Rienzi". Im November 1840 war dieselbe geschehen. Die Idee, diese seine Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, hatte er inzwischen längst aufgegeben. Die Kunstzustände daselbst hatten — mit einziger Ausnahme der Conservatoire-Concerte — seinen Erwartungen nur wenig entsprochen; er fand nur äußeren Glanz ohne innere Wärme, nur Mittelmäßigkeit statt der geträumten Genialität. Nun richtete er sein Augenmerk auf ein deutsches Hoftheater und entschied sich für Dresden, wo er in Tichatschek und der von ihm hochverehrten Schröder-Devrient die geeignetsten Kräfte vereint wußte, und dahin er denn auch die vollendete Partitur unverzüglich sandte.

Nach Beendigung des „Rienzi" und bei fortwährender Beschäftigung mit „musikhändlerischer Lohnarbeit" gerieth Wagner auf einen neuen Ausweg, seinem gepreßten Innern Luft zu

machen. „Mit der Faust-Ouvertüre" — so schreibt er — „hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des „Rienzi", suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte." „Das Gefühl der Nothwendigkeit seiner Empörung" machte Wagner zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der „Gazette musicale", Schlesinger, bestellte neben jenen Melodienarrangements auch Journalartikel. Ihm galt Beides gleich — dem ausführenden Künstler nicht. Hatte er die eine Arbeit als tiefste Demüthigung empfunden, so ergriff er diese andere, um sich für die erlittene Demüthigung zu rächen. Neben mehreren allgemeineren Aufsätzen; „Ueber deutsche Musik," „Virtuosenthum", „Ueber die Ouvertüre" u. a. schrieb er die besonders beifällig aufgenommenen Novellen: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und „das Ende eines Musikers in Paris" (Ges. Schriften B. 1), in welcher letzteren er seine eigenen Schicksale — Wahrheit und Dichtung — schilderte. „Die Verzweiflung war die Muse derselben;" — das Publicum amüsirten sie nur; doch trugen sie wenigstens dazu bei, ihren Autor bekannt zu machen. Zugleich veröffentlichten deutsche Zeitungen: Lewald's „Europa" und Laube's „Zeitung für die elegante Welt" Beiträge seiner Feder.

Eine bittersüße leidenschaftliche Stimmung gebar nun den „fliegenden Holländer." Alle Ironie, aller bittere oder humo-

ristische Sarkasmus, wie er die unter gewaltigstem Weltschmerz ringende Seele des Meisters erfüllt, hatte in jenen literarischen Ergüssen Ausfluß gefunden; nun begehrte er seinem inneren Thatendrang durch wirklich künstlerisches Gestalten zu genügen. Und die Tonkunst ward sein „rettender Engel." „Sie bewahrte mich als Künstler" — sagt er selbst — „ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat."

Eine Dichtung der Liebe auch ist der „fliegende Holländer." Ein uralter Zug des menschlichen Wesens, der uns schon in der „Odyssee", in der Geschichte vom Ahasver entgegentritt, liegt in diesem mittelalterlichen Mythos mit ergreifender Gewalt ausgesprochen: die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Die Erlösung aber bringt dem Ruhelosen — das Weib, das sich aus Liebe opfert. — Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und Liszt fügt hinzu: „Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fictionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisirung des Cultus jenes „Ewig Weiblichen" in allen seinen Formen nennen, mit welchem Goethe,

wie mit einem Schlußstein, den gigantischen Bau seines Faust endete."

Mit dem „fliegenden Holländer" hatte Wagner die erste Volkssage künstlerisch gestaltet; hier zuerst trat er, die Bahn der historischen, sogenannten „großen Oper" und eines Textverfertigers im herkömmlichen Sinn verlassend, als Dichter auf. Der Glanz des Pariser Ideals war vor ihm erblichen. Vom blosen „musikalischen Theaterstück", wie es der Rienzi repräsentirt, war er zum musikalischen Drama fortgeschritten, das er aus der kargen Unterlage einer in einfach rohen Zügen vorliegenden Volkssage dichterisch gestaltete. Von nun an war er in Bezug auf alle seine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichts ward er wieder Musiker. Nicht Reflexion, vielmehr die innerste Stimmung, zwingende, nicht bewußte, aber empfundene Nothwendigkeit, so erzählt er, führten ihn auf den neuen Weg.

Im Frühjahr 1841 hatte er sich von Paris nach Meudon auf das Land zurückgezogen. Dort wollte er die musikalische Ausführung seiner Dichtung in Angriff nehmen. Aber nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens fürchtete er mit innerster Seelenangst die Entdeckung machen zu müssen, daß seine tonkünstlerische Schöpferkraft versiegt sei. Mit dem Matrosenchor und Spinnerliede begann er zuerst; es ging im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte er vor Freude bei der Wahrnehmung, „daß er noch Musiker sei." Binnen sieben Wochen war die ganze Oper beendet. Dann mahnten wiederum peinvolle Sorgen den der äußern Welt Entrückten an den Jammer seines Daseins. Der Kampf mit dem Leben begann von Neuem, und zwei volle Monate währte es, bevor er die nöthige Muße fand, die Ouvertüre, die er fast vollendet im Geiste mit sich herumtrug, auf das Papier zu werfen.

Eine schnelle Aufführung des neuen Werkes in Deutschland lag ihm nun vor allem am Herzen. Von München und Leipzig erhielt er abschlägigen Bescheid: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, entgegnete man. Der Vermittelung Meyerbeer's inzwischen gelang es, ihre Annahme am Berliner Hoftheater zu bewirken. Da auch die Aufführung des „Rienzi" von Seiten der Dresdner Bühne, in Folge der lebhaften Fürsprache des Chordirector Fischer, Tichatschek's und der Schröder-Devrient, zugesichert worden war, die Pariser Weltluft Wagner aber „mit immer eisigerer Kälte anwehte," rüstete er sich im Frühjahr 1842 zur Heimkehr. Das Gefühl der Heimatlosigkeit in dem fremden Lande erweckte in ihm die Sehnsucht nach der deutschen Heimat. Mit all' seinem Dichten und Trachten war er schon ganz nur in Deutschland — da fiel ihm das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände, das, als geeigneter Opernstoff, schon Carl Maria von Weber's Interesse einst erweckt hatte. Auf das Heftigste ergriff ihn sogleich diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung; die Verbindung derselben mit dem „Sängerkrieg" veranlaßte ihn zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes dieses Namens, und jenes wiederum führte ihn weiter zu „Lohengrin". Mit Begeisterung schöpfte er nun aus dem frischen Born der deutschen Heldensage, und mit einem Schlage war ihm eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. „Die Sage", schreibt er selbst, „in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihm eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deßhalb schnell verständlichen Form zu geben. — Durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der

Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. — Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen."

Endlich nach fast dreijährigem Aufenthalt verließ Wagner, neunundzwanzig Jahre alt, am 7. April 1842 Paris. Zum ersten Mal sah er den Rhein. „Mit hellen Thränen," schreibt er selbst, „schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Er reiste direct nach Dresden. Der Weg dahin führte ihn an der Wartburg vorüber. „Wie unsäglich heimisch und anregend" — so sagt er — „wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat und nun, als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte!"

In Dresden angekommen, betrieb er sofort die versprochene Aufführung seines Rienzi. Noch vor Beginn der Proben aber ward, während eines Sommerausflugs nach Teplitz, der vollständige scenische Entwurf des „Tannhäuser" verfaßt. Mit vielem Eifer erfolgte sodann das Einstudiren der Oper, dem mehrfache Abänderungen und Kürzungen vorangingen. Unendlich wohlthuend berührt fand sich der Meister von der wachsenden Theilnahme der Sänger für sein Werk, die sich insbesondere bei Tichatschek zum Enthusiasmus steigerte. Fand er sich doch endlich nach langem Ringen in kleinlichsten Verhältnissen, nach harten Kämpfen und Entbehrungen in eine anerkennende, fördernde Umgebung versetzt. So froh und leicht fühlte er sich gestimmt, daß er sich selbst zur Ausarbeitung eines alten, längst vergessenen Opernentwurfs (Die hohe Braut) für seinen nachmaligen Collegen Reißiger aufgelegt fand. (Derselbe ist später von Kittl in Prag componirt und unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza"

aufgeführt worden.) Die Begeisterung Einzelner aber ward zur Begeisterung der Menge, als Rienzi nun am 22. October 1842 über die Bühne ging. In berauschender Weise wirkte der jugendliche, heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf das Publicum; der Reichthum der Ausstattung, die vollendete Leistung Tichatschek's, des Trägers der Hauptrolle, erhöhten den Ausdruck noch um ein Bedeutendes; obwol die Aufführung sechs Stunden währte, war der Erfolg ein glänzender. Richard Wagner, der Componist des Rienzi — dieser später von ihm stolz verleugneten Oper — war der Held des Tages in der sächsischen Residenz. Er, der Einsame, Verlassene, sah sich plötzlich inmitten eines Publicums, das seinem innersten Wesen Verständniß entgegenzutragen schien, sah sich geliebt und bewundert und — er selber kaum wußte wie ihm geschah — zum Capellmeister der königlich sächsischen Hofcapelle ernannt.

Eine Heimat ihm, dem Heimatlosen, eine gesicherte Existenz dem, der bisher als Fremdling durch die Welt geirrt — welch' willkommenere Gabe wol konnte ihm geboten werden? Und dennoch — wie seltsam erscheint es dem flüchtigen Blick! — schwankte der Meister, bevor er sich zur Annahme derselben entschied. Er hatte das Bühnenleben verachten lernen, wo man nur dem Scheine der Kunst, nicht ihrem wahren, göttlichen Wesen huldigte; nur jenen flüchtigen Verkehr mit ihm noch hatte er festhalten wollen, wie ihn die Aufführung seiner Werke erforderte. So oft schon hatte ihn, den Idealisten, die Welt getäuscht — sollte auch das Lächeln, das sie ihm jetzt zeigte, eitel Trug und Täuschung sein? — Doch die Bedenken des Künstlers blieben von seinen Freunden selbst unbegriffen, seine Zweifel wurden sorglos hinweg gelächelt — ihn selber lockte die Sicherheit, der Glanz der Stellung, die Gelegenheit, für die Kunst Ersprießliches hier zu wirken — genug, er ward endlich (im

Februar 1843) „froh und freudig“ Capellmeister des Königs von Sachsen; der Nachfolger seines großen Vorbildes: Carl Maria von Weber.

Nur zu bald jedoch sollte er inne werden, daß jenes Vorgefühl ein richtiges gewesen: daß er von dem Publicum getäuscht worden war in dem Maße, als er das Publicum selbst getäuscht hatte. Den Schöpfer des Rienzi hatte man in ihm zu gewinnen gemeint zu einer Zeit, als der Rienzi für ihn schon ein überwundener Standpunkt war; als solchen liebte man Wagner und doch war er derselbe schon nicht mehr.

Unmittelbar nach dem Erfolge der genannten Oper faßte die Theaterdirection den Beschluß, auch den „fliegenden Holländer“ zur Aufführung zu bringen. Alsbald begann der Componist das Studium desselben zu leiten. Bereits am 2. Januar 1843 ging das Werk, obgleich ein wenig eilfertig und mit nicht genügender Sorgfalt vorbereitet, in Scene. Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache. Nur die Schröder-Devrient riß mit ihrer genialen Wiedergabe der Senta zu lebhaftester Begeisterung hin und rettete die Oper vor völligem Unverständnisse des Auditoriums. Im Uebrigen aber fühlte sich dies letztere in seinen Voraussetzungen betrogen; etwas dem Rienzi Aehnliches hatte es erwartet, und fand nun etwas demselben geradewegs Entgegengesetztes. Statt des üppigen Pompes äußerer Mittel fand man ein tiefergreifendes Seelengemälde, statt des strahlenden südlichen Colorits ein einfach düsteres nordisches Stimmungsbild, statt des gewohnten Glanzes der Massenwirkung einige wenige ernste Gestalten, die sich, zu Charakteren verdichtet, aus dem Halbdunkel einer mysteriösen Beleuchtung abhoben; statt der üblichen Reihe in buntem Wechsel aufeinander folgender Gesangstücke, erweiterte Formen, die in engem Zusammenhang mit dem Inhalt standen; statt halb schmeichlerischen, halb imponirenden

schimmernden Scheines, ernste, schlichte Wahrheit, statt flüchtigen Sinnenreizes und oberflächlicher Rührung eine tief tragische, wenn auch poetisch verklärte Wirkung. Statt an die Sinne wandte sich dies wunderbare Werk an das Gemüth: es wollte empfunden, nicht nur gehört und gesehen sein.

In allen diesen Beziehungen steht der „fliegende Holländer" dem „Rienzi" und den Erscheinungen der großen Oper überhaupt als ein Neues, Ungewohntes gegenüber. Dennoch erhebt er sich noch nicht auf völlig neuem Boden, bezeichnet er erst den Beginn der von Wagner eingeschlagenen neuen Bahn. Noch ist der in seiner Entwickelung begriffene Stil des Meisters nicht durchaus frei geworden von dem Bann der überlieferten Formen; nur schüchtern beginnt er sich denselben zu entziehen, sie noch nicht systematisch verwerfend, wie er später gethan. Die musikalische Conception ist noch nicht so markig und sicher, die Harmonik noch nicht so kühn, der Faden der dramatischen Handlung weniger fest geknüpft, als in seinen späteren Werken. Viel stärker findet sich schon im Tannhäuser die Handlung aus ihren inneren Motiven entwickelt. Der Verlauf des Ganzen ist im Holländer mehr balladenmäßig als eigentlich dramatisch; scenisch wirksame Situationen, dramatische Motive erscheinen nur sparsam in Anwendung gebracht. Wir sehen Wagner erst instinktiv die Form ergreifen, die er später bewußt ausgestaltet und deren Theorie und Praxis er mit der ihm eigenen Ueberzeugungsgewalt festgestellt hat. Denn täuschen würden wir uns, wollten wir annehmen, daß Wagner willkürlich, das heißt mit reflectirter Absichtlichkeit, zum Reformator geworden sei. Er folgte nur der inneren Nothwendigkeit. Schritt für Schritt ging er weiter auf dem Weg, den sein Genius ihn gehen hieß. Nicht umstürzen und zerstören wollte er, was ihm als Erbe einer großen Vergangenheit heilig war: er wollte nur an seinem Theile mit-

arbeiten an der Fortentwickelung der Kunst und, was alt in ihr geworden, mit neuem Leben erfüllen. Mit den innersten Fasern seines Wesens wurzelt er in der Vergangenheit, und wenn ihn die innigsten Fäden mit Gluck und Weber verknüpfen, so hat er doch seinen Geist nicht minder an den reichen Schätzen Mozart's und Beethoven's genährt. Nichtsdestoweniger bleibt er ein Kind der modernen Zeit, und willig auch hat er aufgenommen, was sie ihm bot. Auch Marschner, selbst Meyerbeer, der Vielgeschmähte, haben nicht umsonst für ihn gelebt. Der reichen Mittel des Letzteren hat er sich bemächtigt; nur daß er den französischen Glanz mit deutscher Wärme verband und den äußerlichen Reiz der Situation durch Darstellung wahrhafter Charaktere vermittelte und vertiefte. Dieser Wagner eigenen wunderbaren Gabe der Charakteristik begegnen wir schon im „fliegenden Holländer". Er charakterisirt das Wort im Ton und verbindet beide zu unzertrennlicher Einheit. Er individualisirt zugleich auch seine Gestalten prägnant in höchster Vollendung. Schon hier kommt die dem Künstler eigenthümliche sinnreiche Verfahrungsweise zur Erscheinung: „hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive — sogenannte Leitmotive — zu charakterisiren, welche immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisirte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich wiederholt, oder ihrer Erwähnung geschieht."

Auch in der reinen Instrumentalsprache gelangt die hohe Kunst seiner Charakteristik zum Ausdruck. Er harmonisirt äußerst fein und im polyphonen Satz ist er Meister, (man vergegenwärtige sich nur beispielsweise das Vorspiel zu Lohengrin!) mag er immer die eigentlichen Kunststücke des Harmonikers verschmähen. Wie Weber, nur noch häufiger, verwendet auch er mit Vorliebe den leidenschaftlich unruhigen verminderten Sep-

timen-Accord, sodaß man, wie Ambros meint, bei ihm von einer enharmonischen Richtung reden könnte. Seine Melodie ist edel und ausdrucksvoll, oft unbeschreiblich schön und keusch. Als ihm eigenthümlich weist Ambros nach, daß er die Melodien, welche ruhig und edel sein sollen, meist durch die Intervalle des Dreiklangs führt und häufig mit der Quinte beginnen läßt. Eine geradezu berauschende Farbenpracht offenbart seine Orchestration. Neue, unbegreifliche Effecte weiß er hier zu erzielen; sowol Klänge, die der Natur abgelauscht scheinen, als sphärenhafte, wahrhaft ätherische Tonverbindungen. Man denke nur an die wunderbare Wirkung, die er durch Benutzung der höchsten Lagen der Violine hervorbringt, wie im Lohengrin, wo eine wahre Glorie den heiligen Gral umschwebt! Er theilt das Orchester in drei bestimmt unterschiedene Gruppen: die Streich-, Blas- und Blech-Instrumente. Indem er den Charakter der Klänge dem der Situationen und Personen seines Dramas auf das sorgfältigste anpaßt, vereinigt und theilt er die Instrumente corpsweise, statt sich des Orchesters als einer fast homogenen Masse zu bemächtigen. Vernehmlich reden seine Töne auch ohne Worte. So zeigen sich auch im Holländer die einzelnen Situationen und Gestalten, ja die landschaftliche Stimmung des Dramas zu einem vollendeten Gesammtbild in der Ouvertüre zusammengefaßt. Diese letztere sowol als der Monolog des Holländers, das große Duett und die ersten Scenen des dritten Actes lassen Wagner schon in seiner vollen Eigenart und Bedeutung erscheinen; sie tragen das Gepräge seines Genius schon mit aller Entschiedenheit an sich.

Hier zuerst sehen wir Wagner als Dichtercomponisten, seine Doppelbegabung bezeugend. Der musikalische Geist vermählt sich hier in ebenbürtiger Ehe dem dichterischen; denn mit feinem ästhetischen Sinn vermeidet er das unschöne Schauspiel einer Mesalliance zwischen Wort- und Tondichtung, das uns

die meisten älteren Opern darbieten. In der That legt er auf die Dichtung seiner Werke nicht minderen Werth als auf die Partitur und umgekehrt. Nur als Ganzes und zwar von der Bühne herab wirksam, will er dieselben beurtheilt wissen. Nichtsdestoweniger hat das Studium seiner Schöpfungen aus Partitur oder Dichtung allein, wie es von Seiten der Musiker oder literarischen Kritiker vielfach beliebt wurde, ihm häufige Anfeindung zugezogen. Sein seltenes Geschick im Anordnen des Stoffes, seinen feinen Sinn für das dramatisch Wirksame kann freilich nur offenbare Ungerechtigkeit ableugnen wollen. Schon Schumann — mochte immerhin in späteren Jahren sein Urtheil etwas von seiner bewundernswerthen Objectivität eingebüßt haben — schrieb nach Anhören des Tannhäuser (an Heinrich Dorn, den 7. Januar 1846): „Er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Technische, die Instrumentirung finde ich ausgezeichnet". Und später (an van Bruyk in Wien, 1853) bezeugt er, daß Wagner's Opern, von der Bühne gehört, einen geheimnißvollen Zauber auf ihn übten und daß er sich an vielen Stellen einer tiefen Erregung nicht erwehren könne.

„Seit Byron," sagt Liszt in seiner höchst anziehenden Analyse des Holländer (Neue Zeitschrift für Musik, B. 41), „hat kein Poet ein so bleiches Phantom in so düsterer Nacht aufgerichtet," und wohl verstand Wagner's Pinsel ein solches Bild in ergreifender Wahrheit zu malen: er durfte nur seine eigene ruhesuchende, schmerzzerrissene, liebebedürftige Seele darin austönen lassen. „Als das unabwendbare natürliche Product seines Daseins, seiner Leidenschaften, Freuden und Schmerzen drängt sich der Stoff seinem Geiste auf. Sein Werk ist eine Folgerung der Ganzheit seines Wesens." Das große Publicum freilich will nicht die ernste unerbittlich wahre Darstellung des Lebens

schauen; es begehrt leichten, friedsamen Genuß, es liebt nur das Scheinbild der Gefahr, der Leidenschaft, nicht diese selbst. Darum wird Wagner auch niemals der Dichter der oberflächlichen Menge sein; er will nicht den Sinnen schmeicheln, er will vielmehr die Seelen erschüttern; er fordert Hingebung an seine Gestalten, Mitleidenschaft, innerstes Aufgehen in jener Empfindungswelt, die er uns erschließt. Mit Nachdruck betont er es immer wieder, daß seine Schöpfungen vom Gemüth, nicht vom Verstand aufgefaßt sein, daß sie als Ganzes aufgenommen, nicht in ihre einzelnen Theile zerlegt und zergliedert werden wollen. Und doch hat es das Mißgeschick des Meisters gewollt, daß gerade ihnen gegenüber die Kritik am geschäftigsten ihr Wesen treibt, und diese als das Ergebniß unfruchtbarer Reflexion betrachtet, was er als aus tiefinnerstem Schaffensdrang herausgeboren bezeichnet.

Der Juli desselben Jahres (1843) brachte noch ein neues Werk des Meisters (gelegentlich des sächsischen Männergesangfestes) zur Aufführung: eine für Männerstimmen und Orchester componirte biblische Scene „das Liebesmahl der Apostel." Seine Hoffnungen auf rasche ideelle und materielle Erfolge durch Verbreitung seiner Opern auf den deutschen Bühnen blieben indeß ohne Erfüllung. Von allen Seiten wurden ihm seine Partituren, oft sogar uneröffnet, zurückgesandt. Nur in Hamburg erlebte der Rienzi eine ziemlich resultatlose Aufführung; nur in Cassel und Berlin ging endlich auch der „fliegende Holländer" in Scene, und zwar an ersterem Orte Dank der Bemühung Spohr's, des einzigen deutschen Capellmeisters, der den jungen Künstler mit Liebe aufnahm und ihm in einem Briefe seine volle Sympathie kundthat, diese einfach durch die Freude erklärend, einem Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei. In Berlin war die Aufnahme der Oper eine

günstige; dennoch verschwand sie sehr bald vom Repertoire, vielleicht weil sie, wie der Componist meint, von zu bestimmter individueller Stimmung war, um dem großen Publicum bequem und sympathisch zu sein. Eine hohe Genugthuung aber empfand der Meister in der Wahrnehmung, welch' tiefen Eindruck sein Werk auf Einzelne ausgeübt hatte; in ihr erkannte er eine Aufforderung zum Weiterverfolgen der von ihm eingeschlagenen eigenthümlichen Richtung. „Von jetzt an," sagt Wagner, „verlor ich immer mehr das eigentliche Publicum aus den Augen: die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der Masse ein. — Ich wandte mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. Ich streifte das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte immer mehr von mir ab, trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, schärfer ab; hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten."

Unter solchen Einflüssen führte er seinen „Tannhäuser" aus und vollendete ihn (im Winter von 1844—45), einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurücklegend. Gleich diesem letztgenannten Werke stand auch der Tannhäuser in innerer Beziehung zu dem Künstler. Auch seine Seele hatte den Kampf zwischen Himmel und Erde, zwischen Weltlust und Gottesfrieden, zwischen sinnlicher und verklärter Liebe durchkämpft. In so verzehrender Weise war sein ganzes Wesen bei dieser neuen Schöpfung thätig gewesen, daß er sich häufig von der quälenden Angst überkommen fühlte, ein schneller Tod könne ihn an der Vollendung hindern.

Bei der Aufzeichnung der letzten Note fühlte er sich froh, als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre.

Nach Beendigung dieser Arbeit führte ihn eine Erholungsreise nach dem böhmischen Marienbad. Hier überkam ihn bald eine so leichte und fröhliche Stimmung, daß er die Idee zu einer komischen Oper faßte, die, wie das Satyrspiel bei den Athenern an die Tragödie, sich als beziehungsvolles Satyrspiel an den „Sängerkrieg auf der Wartburg" anschließen konnte. So entstand der Entwurf zu den „Meistersingern von Nürnberg." Kaum aber war derselbe niedergeschrieben, als der rastlose Geist des Künstlers sich, von neuen Ideen erfüllt, zu neuen Thaten gedrängt fühlte. Auch der Plan zu „Lohengrin" ward während jenes kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, sich jetzt mit derlei Dingen nicht zu beschäftigen, entworfen. — Unwiderstehlich fühlte er sich angezogen von dem allgemein menschlichen Stoff, der uns schon in Zeus und Semele begegnet und durch die Sagen aller am Meere wohnenden Völker geht: die Sage von dem Unbekannten, Anmuthvollen, Tugendreichen, der, von menschlicher Liebe getrieben, den Menschen naht und dessen innerstes Wesen doch unerforscht, unverstanden bleiben muß.

Nach Vollendung der poetischen Skizze kehrte Wagner nach Dresden zurück, um seinen „Tannhäuser" dort zur Aufführung zu bringen. Große Hoffnungen setzte die Direction auf diese Oper und mit nicht unbedeutenden Opfern ward dieselbe vorbereitet. Am 20. October 1845 ging sie in Scene, die Erwartungen des Publicums vollständig täuschend: verwirrt und unbefriedigt verließ dasselbe die erste Vorstellung des Tannhäuser.

Uns, die wir heutzutage unzählige Male Zeuge der begeisterten Aufnahme dieses Werkes gewesen, die die großartige Poesie dieser musikalischen Dichtung bei jedem wiederholten Genießen mit unwiderstehlicher Gewalt ergreift, will solche That-

sache fürwahr schwer begreiflich erscheinen. Wir vermögen es nicht zu fassen, wie — sollen wir überhaupt von Einzelheiten reden! — die Ouvertüre, jenes wundervoll ausgearbeitete, selbstständige und doch mit der Oper in innigstem Zusammenhang stehende Gedicht, wie der Eintritt des Pilgerchors mit dem aus dem Venusberg zurückkehrenden Tannhäuser und dem Hirtenknaben andererseits, die Liebesscene und das Finale des zweiten Actes, wie endlich das Gebet der Elisabeth und die große Erzählung Tannhäuser's im dritten Act, jene mit höchster Vollendung psychologischer Wahrheit geschilderte Scene; wie die Kunst der Charakteristik im Einzelnen, die Pracht und Gewalt der dramatischen Wirkung, die hohe Tragik des Ganzen nicht schon bei ihrem ersten Erscheinen hinreißen mußten! Vergegenwärtigen wir uns aber die Anstrengungen, die es gekostet, dem großartigen Werke Geltung zu verschaffen, und die vor zwei Decennien gesprochenen Worte Liszt's, welche dasselbe als ein Werk von so „erhabenem Charakter" bezeichnen, „daß es ein gewähltes Publicum verlangt, fähig die ersten Schönheiten der Kunst zu würdigen und gewohnt, ihnen die volle Aufmerksamkeit, die sie erheischen, zu schenken," so vermögen wir doch ein gewisses stolzes Dankgefühl nicht zu unterdrücken, daß diese zwei Jahrzehnte nicht umsonst dahingegangen sind über die musikalische Welt, sondern uns um ein gutes Stück weiter gefördert haben.

Ein Gefühl tiefinnerster Vereinsamung überkam den Meister nach jener ersten Aufführung seines Tannhäuser. Seine Freunde selbst fanden sich peinlich berührt und wagten kaum in seine Nähe zu kommen. Er stand ganz allein inmitten Tausender. Was den Tiefen seiner Seele in heißen Schmerzen entquollen, es vermochte kein anderes Herz zu rühren; er sprach — das erkannte er mit niederschmetternder Gewißheit — eine Sprache, die ihrer Keiner verstand. Aber er fragte nach dem Warum

dieſes mangelnden Verſtändniſſes — und ſo ging ihm die Erkenntniß deſſen auf, daß ſeine Schöpfungen auf anderen Vorausſetzungen baſirten, als die des Publicums waren, daß ſie, gegenüber den bisherigen Erſcheinungen der Oper, in der That etwas Neues, Ungewohntes, Fremdartiges darboten. Dort ſtand das ſpecifiſch-muſikaliſche, bei ihm das dramatiſche Element in dem Vordergrund; dort ſollte in erſter Linie der Sänger, bei ihm der Darſteller zuerſt zur Geltung kommen, dort war das Drama um der Muſik willen da, bei ihm die Muſik um des Dramas willen. Er wußte nun, warum er unverſtanden blieb in allen ſeinen Beſtrebungen; er kam ſich ſelber wie „ein Wahnſinniger vor, der in die Luft hineinredet und von dieſer verſtanden zu werden meint," und das allmälig entſtehende Intereſſe des Publicums für ſein Werk dünkte ihm nichts anderes, als die gutmüthige Theilnahme freundlicher Menſchen an dem Schickſale eben dieſes armen Wahnſinnigen. Der, Dank der Bemühung der Direction und der Darſteller, ſich mehr und mehr ſteigernde Erfolg des Tannhäuſer täuſchte ihn nicht mehr: die Unmöglichkeit, dem letzteren einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutſchen Theatern zu verſchaffen, trat ihm hell entgegen, und hiermit erkannte er zugleich den gänzlichen Verfall ſeiner äußeren Lage. Faſt nur um ſich vor dieſem Verfall zu retten, that er noch Schritte für die Aufführung dieſer Oper und richtete ſein Augenmerk namentlich auf Berlin. Der Intendant des Theaters aber wies dieſelbe als zu „epiſch" gehalten zurück, und auf die Bitte, dem König ſein Werk widmen zu dürfen, erhielt er den Beſcheid, er möchte, da der König nur Werke annähme, die er kenne, die Oper aber in der Hauptſtadt nicht aufführbar ſei, Einiges daraus für Militärmuſik arrangiren, damit es auf der Wachtparade geſpielt werden könne. —

„Tiefer" — bekennt Wagner — „konnte ich wol nicht gedemüthigt und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existiren." Inmitten dieses Einsamkeitsbewußtseins, ja durch dasselbe genährt aber drängte ihn ein leidenschaftliches Bedürfniß zur Mittheilung, selbst ohne alle Aussicht auf wirkliche Ermöglichung derselben. Er griff zu „Lohengrin", in innerster Wahlverwandtschaft mit dem Stoffe. Er fühlte sich einsam wie dieser, und trotz des Bewußtseins seiner höheren Abkunft, seines gottbegnadeten Künstlerthums, sehnte er sich darnach von den Menschen geliebt und verstanden, oder wenn nicht verstanden, so doch um seiner selbst willen geliebt zu sein.

„Das Tragische in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart" — so sagt er — „gleicht der Situation, die im Stoffe des „Lohngrin" von mir ihre künstlerische Gestalt erhielt. Das nothwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden, und die durch das moderne Kunstleben bedingte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mittheilen zu dürfen: dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weitern Entwickelung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach."

So schrieb Wagner seinen „Lohengrin" mit seinem Herzblut, unter heiß ihm entströmenden Thränen. Und er gab der Welt in ihm seine reinste Dichtung, seine verklärtesten Töne. Gesänge

seliger Geister, Harmonien einer höhern Welt glauben wir in jenen Tönen zu vernehmen, über denen ein unergründlicher Zauber ausgegossen liegt. Aber wir sehen den Meister zugleich im bestimmten Vorwärtsschreiten auf der eingeschlagenen Bahn, nur nach treuester Aussprache des Darzustellenden, nach höchster Deutlichkeit des Ausdrucks ringend, immer consequenter das Princip verfolgen, daß der Stoff allein die Form bedinge. Liszt bezeichnet in seiner geistvollen Schrift „Lohengrin und Tannhäuser" als Hauptcharakter der Musik dieser Oper die hohe Einheit der Conception und des Stils. „Alles verbindet, verkettet und steigert sich; Alles ist mit dem Sujet auf's Engste verwachsen und könnte nicht von demselben getrennt werden. Jeder Progression der Harmonie geht ein entsprechender Gedanke vorher oder folgt ihr. Man kann von diesem großen Werke sagen, daß es die durchdachteste aller Inspirationen ist."

Während Wagner an der Ausführung des „Lohengrin" arbeitete (die Dichtung wurde im Winter 1845—46, die Composition bis März 1848 vollendet), auch seine Verdienste um das Dresdner Musikleben durch eine Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis", wie durch Einführung der Beethoven'schen neunten Symphonie, die er mit einem genial geschriebenen Programm begleitete, vermehrte, trat seine äußere Lebensstellung in immer lebhafteren Zwiespalt zu seiner inneren Stimmung. In immer größere Einsamkeit zog er sich zurück und lebte fast nur noch mit einem Freunde in innigem Umgang. Nur „ein widerliches Band" fesselte ihn noch an die bestehenden öffentlichen Kunstzustände: die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus seinen Arbeiten bedacht zu sein, um seiner bedrängten, materiellen Lage aufzuhelfen. Er bemühte sich — nicht für seine, sondern für die Interessen Anderer besorgt — um die Aufführung seines für ihn „längst abgethanen" „Rienzi" in Berlin. Diese Be-

sorgniß um einen rein äußeren Erfolg zwar brachte ihn in ernsten Widerspruch, in einen schweren Kampf mit seinen künstlerischen Gesinnungen. Dennoch stand das Resultat in nur geringem Verhältniß zu dem gebrachten Opfer. Schon von vornherein erschien der „Rienzi" seiner Wirkung beraubt, nachdem eine böswillig verbreitete Aeußerung des Componisten ihn als eine „künstlerische Jugendsünde" bezeichnet hatte. Auf das Tiefste deprimirt kehrte Wagner nach dem mißlungenen Versuche von Berlin zurück. Bald darauf, im Februar 1848, traf ihn zu alledem der Verlust seiner Mutter.

Nur Eins noch hielt ihn aufrecht: *seine Kunst*, die „für ihn eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war." Es ward ihm klar, daß er für die Bildung des künstlerischen Organs sorgen müsse, durch das er sich in seinem Sinne mittheilen konnte. Dies Organ war das *Theater*. Seine künstlerischen Absichten durch dasselbe in Dresden, wo er lebte und wirkte, verwirklicht zu sehen, erschien ihm von jetzt an das nächste Erzielenswerthe. Hatten ihn während seiner sechsjährigen Thätigkeit am Dresdner Hoftheater allerlei trübe Erfahrungen bereits mit einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit gegen dasselbe erfüllt, so wandte er sich ihm nun in der Absicht wieder zu, eine gänzliche Umgestaltung desselben herbeizuführen. Während er aber über die Möglichkeit einer gänzlichen Reform der Theaterverhältnisse nachsann, ergab sich ihm die Erkenntniß: „daß die herrschenden politischen und socialen Zustände keine anderen öffentlichen Kunstzustände aus sich bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen." — Diese Erkenntniß war für seine ganze weitere Lebensentwickelung entscheidend; sie führte ihn der Revolution zu.

Nie hatte sich Wagner bisher mit Politik beschäftigt; vom *rein künstlerischen Standpunkte* aus gelangte er zu der

Ueberzeugung, daß eine Revolution nothwendig, daß eine Reform der Kunst nicht ohne eine Reform der Gesellschaft möglich sei. Als die Revolution im Jahre 1848 wirklich ausbrach, hielt er sich Anfangs von jeder Betheiligung an derselben fern. Er arbeitete einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters aus („Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen." Ges. Schriften, B. 2.), um, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervortreten zu können. „Es geschah dies jedoch in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen." Der Gang der politischen Ereignisse sollte ihn bald eines Anderen belehren. Von Unwillen erfüllt über die Unklarheit der streitenden Parteien, trat er selbst in einer Flugschrift gegen die politisch formelle Auffassung der Revolution und für die Nothwendigkeit auf, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in's Auge gefaßt werde. An dem Erfolge dieses Schrittes aber gewahrte er, daß den Politikern das Verständniß seines Standpunktes völlig abging, daß man an die Verwirklichung der Ideale des Künstlers nicht dachte. Enttäuscht kehrte er in seine frühere Einsamkeit zurück.

Ausschließlich gab er sich nun wieder dichterischen Entwürfen hin, und während die Welt um ihn in Gährung lag, kam er, sich in sich selbst versenkend, zum vollen Bewußtsein seiner künstlerischen Richtung. Zwei Stoffe bemächtigten sich gleichzeitig seiner Phantasie: „Siegfried", der Nibelunge, und „Friedrich der Rothbart". Wie schon zur Zeit, als er seinen „Tannhäuser" schrieb, ihn der Gedanke beschäftigt hatte, Manfred, den Hohenstaufensohn, zum Helden einer beabsichtigten, aber wieder aufgegebenen Oper: „Die Sarazenin" zu machen, so stellten sich

ihm auch jetzt noch einmal und zum letzten Male Mythos und Geschichte gegenüber, ihn zur Entscheidung drängend, ob er ein musikalisches Drama oder ein recitirendes Schauspiel schreiben solle. Seit seiner Rückkehr von Paris war das deutsche Alterthum sein Lieblingsstudium gewesen. Sich in den heimatlichen Sagenquell vertiefend, fand er den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft, als den der Deutsche seinen Siegfried kennt. Gleichzeitig aber auch suchte er diesen wahren Menschen in der Geschichte; traf jedoch hier nur Verhältnisse, die den Menschen bestimmten, anstatt von ihm bestimmt zu werden. Friedrich der Rothbart erschien ihm allerdings als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried, und in den Tagen der Bewegung mußte es ihm dünken als ob dieser Stoff dem Verständniß des Volkes näher liege als jener. Schon war der Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Acten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte, doch wandte sich Wagner unbefriedigt wieder von demselben ab. Von der Masse des geschichtlichen Stoffes erdrückt, glaubte er nicht nur das Ungeeignete desselben für das Drama, sondern die Untauglichkeit der Geschichte für die Kunst überhaupt — als mit dem Reichthum äußerer Ereignisse den Menschen nicht zur Erscheinung kommen lassend — folgern zu müssen. Die Consequenz dieser Ansicht führte ihn endlich weiter zu der Ueberzeugung, daß das gesprochene Schauspiel, das bisherige reine Literatur-Drama, als eine den Bedürfnissen der Zukunft ungenügende Form verschwinden, an seiner Stelle aber das „musikalische Drama" mit seinem universell menschlichen Gehalt erstehen werde.

Mit dieser neugewonnenen, zum mindesten äußerst kühnen Anschauung — die, Wagner's eigenem Bekenntniß zufolge, unter dem Einfluß des Geistes der Musik in ihm entstand — kehrte

er nun zu „Siegfried", zur Sagenwelt zurück. „Und damit," — ruft er aus — „hatte ich eine neue, die entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode *des bewußten künstlerischen Wollens* auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite."

Erscheint auf diese Weise die Wahl des dichterischen Stoffes bei Wagner durch den Musiker in ihm beeinflußt, so wirkt hier wiederum auch der Dichter in ihm auf den musikalischen Ausdruck, und zwar wie er selbst bezeugt, in einem zweifachen Moment: in der *dramatisch-musikalischen Form* überhaupt und in der *Melodie* in's Besondere. Indem Wagner den *Stoff* allein zu dem die Form bestimmenden Factor erhob, schritt er allmälig in der Gestaltung desselben bis zur Aufhebung der überlieferten Opernform fort. Einzig die gefühlsverständliche Darstellung dieses Stoffes erstrebend, sucht er denselben dramatisch zu gestalten, befreit ihn von den herkömmlichen Zierrathen, gliedert ihn, statt wie bisher in einzelne Arien, Duette, Ensembles u. s. w., nur in die natürlich sich ergebenden Abschnitte der Scenen und Acte, die er wiederum in engen Zusammenhang untereinander stellt, und unterwirft mit einem Wort die musikalisch-dramatische Form den allgemeinen dramatischen Gesetzen. Sein dramatisches Tonwerk ist ein in sich geschlossener Organismus, ein Ganzes, im Gegensatz zu dem Vieltheiligen der vorausgehenden Oper. Soll es sich doch über diese wie über das Drama dadurch erheben, daß es die vorzüglichsten Tendenzen beider „einzig zum Ziele führt und in eine idealisch freie Einheit verbindet." — Die Einführung bestimmter, die verschiedenen Personen und Situationen charakterisirender thematischer Motive wurde bereits erwähnt, und zwar verbreitete sich

dieselbe nicht (wie früher im einzelnen Operngesangstücke) nur über eine Scene, sondern in eigenthümlicher Verbindung und Verzweigung über das ganze Drama, „in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht," und eine auch formelle Einheit des Ganzen erzielend. Aehnliches hatte schon Carl Maria von Weber versucht, nicht aber eine derartig beziehungsvolle Ausdehnung dieses Verfahrens über das ganze Drama angewandt. Wagner erzählt, wie er auch hierzu nicht durch Reflexion, sondern durch praktische Erfahrung gelangt sei, indem er in der Ballade der Senta im „fliegenden Holländer" unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper niederlegte.

Er bezeichnet uns auch noch den Einfluß seines dichterischen Verfahrens auf die Bildung seiner Themen selbst, auf die Melodie. Er erzählt uns, daß er in seiner Jugend oft nachgedacht habe, wie er es wol anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden. Je mehr sich aber sein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, schwand diese Sorge um die Besonderheit derselben. Es war ihm nun nicht mehr um Opernmelodien zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für seinen darzustellenden Gegenstand. Die Melodie an sich sollte nirgends Aufmerksamkeit erregen, sondern nur die in ihr sich aussprechende Empfindung; sie ist bei Wagner nicht Zweck, sondern Mittel. Er läßt sie nicht um ihrer selbst willen, sondern allein aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entstehen, und geht damit vollständig von dem üblichen Operncompositionsverfahren ab. Doch entzog er sich dem Einflusse dieses letzteren nur allmälig und zwar „ganz in dem Maße, als die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck ihn bestimmte." Wagner's Melodie steht in innigster Verwandtschaft mit der Sprache; sie geht aus dieser hervor und verbindet sich unauflöslich mit ihr. Er-

scheint der Gesang im Uebrigen als Sprache der Musik, so wird er bei unserem Künstler zur musikalischen Sprache selbst. Ein Unterschied zwischen Recitativ und Cantilene besteht bei ihm nicht mehr. Die geschlossene Form der Arie ist ihm flüssig geworden. Sein Gesang wird, dem dramatischen Ausdruck zu Liebe, zur Declamation. Zur vollständigen Durchführung einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umspannenden Melodie kommt es bei Wagner nicht; „er sucht eben das Einzelnste treu wiederzugeben und kommt über tausend Ansätzen zur Melodie, wie sie der Fortschritt des Textes mit sich bringt, zu keiner absoluten im alten Stile ausgestalteten Melodie." An ihrer Stelle giebt er uns die sogenannte „unendliche". Gleichzeitig erstrebt er eine harmonische, charakteristische Belebung des melodischen Ausdruckes und eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters; wie endlich eine rhythmische Reform, indem er an die Stelle des von ihm als unvollkommen erkannten modernen Verses die Alliteration setzt.

„Wagner," sagt Liszt, „fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Besitze unendlich mannigfaltigerer Mittel wie der Erste, als denkender und combinatorischer Kopf bedeutender wie der Letzte, Poet und Musiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Masse von Hülfsquellen, vermöge welcher der große declamatorische Stil in seiner höchsten Vollendung sich manifestiren kann. Aller Instrumentaleffecte, Stimmengruppirungen und Decorationspracht ꝛc. seiner Vorgänger hat er sich bemächtigt, und alles Dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollständig entwickelte. Wir glauben, daß Wagner's Werke das typische Monument des musikalischen Dramas unserer Epoche bleiben werden."

Nachdem Richard Wagner im Herbst 1848 die Dichtung

„Siegfried's Tod" vollendet, faßte er die Idee, „Jesus von Nazareth" zum Mittelpunkte eines Dramas zu machen; doch gab er dieselbe, ebenso wie all seine auf eine Theaterreform abzielenden Pläne, wieder auf, wie er überhaupt in jenen Tagen Alles aufgab, was ihn mit Hoffnung erfüllt und so über die wahre Lage der Dinge um ihn her getäuscht hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entscheidung, die auch ihn treffen mußte, sobald er seinem Wesen und seinen Gesinnungen treu blieb, floh er jetzt sein Zimmer und wanderte einsam hinaus in's Freie, „um sich im erwachenden Frühling zu sonnen und alle eigensüchtigen Wünsche von sich zu werfen, die ihn noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all sein Verlangen mit Ungestüm ihn hinaustrieb."

So traf ihn der Dresdner Aufstand im Mai 1849, den er mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt. Er betheiligte sich an demselben mit aufregenden Reden und mußte fliehen. Mit Entschiedenheit kehrte er einer Welt den Rücken, der er seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte. Und er, der Geächtete und Verfolgte, fühlte sich zum ersten Mal in seinem Leben durch und durch frei, als er, „der so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgten Welt offen zurufen konnte, daß er sie aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; er fühlte sich frei, heil und heiter, mochte er auch nicht wissen, wohin er den nächsten Tag sich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

Eine gütige Fügung der Vorsehung indessen wollte es, daß, als Richard Wagner flüchtigen Fußes die Heimat verlassen mußte, seine Kunst die langentbehrte Heimat im deutschen Vaterlande fand. Auf der Durchreise nach Paris Weimar berührend, sah er Franz Liszt eine Probe seines Tannhäuser dirigiren und erkannte durch diese Leistung in ihm, der sich als sein treuester

Freund bewähren sollte, „sein zweites Ich". „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ", bezeugt er selbst. So durfte er leichteren Herzens hinaus in die Fremde wandern — er wußte, daß er und seine Kunst daheim nicht vergessen war. Und was ihm selber nicht gelungen, den energischen Bestrebungen Liszt's ward es verliehen; die musikalische, die deutsche Welt erschloß sich endlich den Werken dieses urdeutschen Meisters, auf welche immer von neuem hinzuweisen sich besonders die von Robert Schumann gegründete und von Franz Brendel fortgeführte „Neue Zeitschrift für Musik" zur Aufgabe stellte. Wagner hatte sich indeß nach nur kurzem Aufenthalte in Paris, das seiner Stimmung wenig zusagte, nach der Schweiz gewandt; in Zürich (Anfang Juli 1849) ließ er sich nieder. Zu künstlerischer Production nicht aufgelegt, vertiefte er sich in philosophische Studien und Speculationen, und wie ihn einst in Paris sein empörtes Herz zum Schriftsteller gemacht, so griff er auch jetzt wieder zur Feder und fand durch sie einen Ausfluß für das, was ihn bedrängte und erfüllte. Schon wenige Monate, nachdem er in das Exil gegangen, veröffentlichte er eine kleine Schrift: „Die Kunst und die Revolution" (Ges. Schriften, B. 3), darin er eine Parallele zieht zwischen dem Kunstleben der Griechen und unserem heutigen, und die moderne Kunst — im Zusammenhang mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt — als der Industrie verfallen und zum Handwerk herabgesunken bezeichnet. „Nur die große Menschheitsrevolution" — so meint er — „deren Beginn die griechische Tragödie (die Blüte einer conservativen Kunst) einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk (das wirkliche Drama, dieses eine untheilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes) uns gewinnen; denn nur die Revolution kann

aus ihrem tiefsten Grunde Das von Neuem und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem conservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung entriß und verschlang."

Bereits zu Beginn des nächstfolgenden Jahres (1850) ließ Wagner jener ersten Schrift eine umfangreichere folgen: „Das Kunstwerk der Zukunft" (Ges. Schriften, B. 3), das er dem Philosophen Ludwig Feuerbach widmete. An tiefsinnige philosophische und kunsthistorisch-kritische Betrachtungen anknüpfend, legt der Künstler hier das ihn erfüllende Ideal dar: „das Kunstwerk der Zukunft," wie er es nennt; denn nicht von der Gegenwart, sondern von einer ferneren Zeit erst hofft er seine Gestaltung. Er legt seine eigentliche Theorie, sein künstlerisches Glaubensbekenntniß darin nieder. Wiederum von der Kunst des alten Griechenlands, von der einstmaligen Vereinigung der Künste im Drama ausgehend, begehrt er eine Wiedergeburt derselben, nur auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Die Einzelkünste — und zwar eben sowol die „reinmenschlichen" Kunstarten: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, als die aus der „Nachbildung der Natur hervorgegangen": Architectur, Sculptur und Malerei — deren bisherige Entwickelung ihm nur als Durchgangsmoment erscheint, sollen als solche aufhören, ihr „egoistisches" Sonderleben dahingeben und sich gemeinsam zu höchster vollkommenster Leistung verbinden. „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dies Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller auf ihre Selbstständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzu-

gehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben. Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn der Architect, der Bildhauer und der Maler ihren höchsten und wahren Beruf darin erkennen, dem Gesammtkunstwerk zu dienen. Die Bedingungen aber zur Gestaltung desselben können nicht vereinzelt entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. — Wer also wird der Künstler der Zukunft sein? Ohne Zweifel der Dichter (Sprach- und Tondichter). Wer aber wird der Dichter sein? Unstreitig der Darsteller. Wer wird wiederum der Darsteller sein? Nothwendig die Genossenschaft aller Künstler. Und woraus wird diese Genossenschaft bestehen? Aus dem Volke. „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Dies Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein!“

Dies ungefähr der Gedankengang des in halb poetischem, halb philosophischem Stile geschriebenen Werkes. Er war zu kühn, um nicht tausendfacher Opposition zu begegnen, viel entschiedenerer Opposition noch, als schon Wagner, der kühne Dramatiker und rücksichtslose Harmoniker, hervorgerufen. Hatte man sich der vollen Erkenntniß seines Reformatorenthums auf praktischem Gebiete bisher noch verschließen können — seinen Theorien gegenüber war dies unmöglich. Mit unerbittlicher Klarheit sprachen seine literarischen Werke seine kühnen Ideen und Forderungen aus. In der Natur der Sache gleichwol lag es, daß die rein ästhetische Frage sich dem großen Publicum in minderem

Grade mittheilte, als die praktisch musikalische. Auf beschränkterem Terrain wurde dieser Kampf ausgefochten. Während aber die Bestrebungen des Meisters auf dem Gebiete des musikalischen Dramas einen sich immerdar mehrenden Kreis von Verehrern gewonnen, steht er mit diesem seinem Ideal eines Gesammtkunstwerkes der Zukunft nahezu allein. Ein dramatisches Kunstwerk unter Betheiligung aller Schwesterkünste zwar hatte schon Carl Maria von Weber erstrebt. Auch Goethe mochte etwas dem Aehnliches im Sinn haben, als er zu Eckermann sagte: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst, wenn alle diese Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abende und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, es giebt dann ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen ist.“ Und Herder redet von „einem aufzurichtenden Odeum, einem zusammenhängenden lyrischen Gebäude, in welchem, mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs, Musik, Poesie, Action und Decoration Eins sind.“ Bis zu der vermessenen Forderung des Aufhörens der einzelnen Künste als solcher aber war noch Keiner vorgeschritten. Wir meinen, die bisherige selbstständige Entwickelung der Künste deutet naturgemäß auch auf eine nicht minder selbstständige Fortentwickelung derselben hin. Sie werden sich auch in Zukunft wechselseitig unterstützen und zu gemeinsamer Leistung verbinden können, doch immerdar ein freies, gesondertes, eigenartiges Leben führen. Oder sollten die bildenden Künste sich künftighin wirklich auf bloße Handlangerdienste beschränken lassen, sollte der breite Höhenzug unsrer musikalischen Entwickelung nur in der einen Spitze des musikalischen Dramas gipfeln? Haben wir nicht die gewaltige Wirkung einzelner selbstständiger Kunstwerke, wie der Eroica, des König Lear, der Sixtinischen Madonna, zu lebendig empfunden, um in ihnen nicht ganze fer-

tige Kunstgebilde, sondern die unentwickelten Geschöpfe einer nur vorbereitenden Epoche zu suchen?

Der vielfach verbreiteten Annahme gegenüber, als glaube Wagner in seinen eigenen Opern dies „Kunstwerk der Zukunft" bereits errreicht und hingestellt zu haben, verwahrt er sich auf das Entschiedenste in seinem umfangreichsten schriftstellerischen (1852 erschienenen) Werke: „Oper und Drama" (Ges. Schriften, B. 3 u. 4). Hier arbeitet er auf ein noch bestimmteres Erfassen des durch die vorhergenannte Schrift erlangten Resultates hin. Er behandelt im ersten Theil die bisherige Oper, im zweiten das bisherige Drama und im dritten das Verhältniß der Dichtkunst und Musik zu einander und die von ihm geforderte Vereinigung beider im dramatischen Kunstwerk. Von diesem die Theorie des Meisters am eingehendsten wiedergebenden Werke erschien 1869 die zweite Auflage. Nicht unmittelbar aber folgte dasselbe dem „Kunstwerk der Zukunft". Er veröffentlichte inzwischen außer einigen kleineren Arbeiten seine „Drei Operndichtungen" (1851) in deren Vorwort, als „Mittheilung für seine Freunde'" er uns jene bereits erwähnte, für sein Verständniß hochbedeutungsvolle Autobiographie schenkte.

Indessen war Wagner während seines Aufenthaltes in Zürich auch als Dirigent thätig. Seit dem Jahre 1850 leitete er den dortigen Musikverein sowie das Theaterorchester und veranstaltete daneben zuweilen auch eigene Concerte. Die erklärenden Programme zur Eroica- und Coriolan-Ouvertüre, desgleichen zur Tannhäuser- und Holländer-Ouvertüre und dem Lohengrin-Vorspiel (Ges. Schriften B. 5) schrieb er für dortige Zwecke. Auch eine kleine Schrift „Ein Theater in Zürich" fällt in diese Zeit. Der Versuch, durch einen möglichen Erfolg als Operncomponist in Paris seine Existenz dauernd zu sichern, scheiterte leider an der physischen und psychischen Unfähigkeit des Meisters,

seinen Widerwillen gegen jede Berührung mit dem Pariser Opernwesen zu überwinden. Ein nervöses Leiden befiel ihn bei seinem Eintritt in die französische Hauptstadt (im Februar 1850) und zwang ihn, von jedem für sein Vorhaben nöthigen Schritte abzusehen. Der für Paris entworfene Plan: „Wieland der Schmied" blieb nun unausgeführt — Wagner kehrte nach einem Umweg über Bordeaux, im Juli nach Zürich zurück. Schon meinte er in gänzlicher Niedergeschlagenheit an das Ende seines Kunstschaffens glauben zu müssen, da weckte ihn die Kunde, daß sein bisher lebendig begraben liegender Lohengrin zum ersten Mal unter Liszt's Leitung über die Bühne gehen sollte, zu neuem Muth und frischer Schaffensbegeisterung. Am 28. August 1850, bei Gelegenheit der Herder- und Goethefeste in Weimar, fand die erste Aufführung des Werkes statt, das Liszt als „eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Poesie und der Musik der Gegenwart" bezeichnet. War nun der Erfolg zunächst nicht der erwartete, so legte Liszt „um dem Verständnisse aufzuhelfen, dem Publicum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise dar, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt." (Lohengrin et Tannhäuser, 1851.) Offen und begeistert trat er, der Weltberühmte, anerkannt Geniale für ihn in die Schranken — und der Erfolg lohnte ihm. Seine glänzende Schrift in Verbindung mit seinem Auftreten in Weimar erregte allgemeines Aufsehen und brach Wagner Bahn.

Der Mahnruf dieses unermüdlich thätigen Freundes, ein neues Werk zu schaffen, ging nun nicht ungehört an Wagner vorüber: er griff zurück nach dem früher begonnenen Nibelungendrama. Der Stoff aber ergab sich als zu reich, um sich in den Rahmen eines Dramas zu fügen; so entstand noch ein zweites und drittes, dem sich endlich auch ein Vorspiel noch anschloß,

und damit war der Plan zu einem in seiner Art einzigen Werke, einer musikalischen Tetralogie geschaffen. Binnen kurzem ward die große Dichtung vollendet und zunächst (1853) als Manuscript für seine Freunde gedruckt; zehn Jahre später aber erst unter dem Namen: „Der Ring des Nibelungen" veröffentlicht, deren einzelne Theile der Meister die „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" deren Vorspiel er „das Rheingold" benannte. Die riesigen Dimensionen, in denen dieses Werk angelegt, schlossen allerdings von vornherein die Möglichkeit aus, es unserm bestehenden Opernrepertoire einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte es zur Darstellung gebracht werden können. Wie einst im alten Athen das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, so will auch er sein Werk nur als Festspiel aufgeführt wissen. In Gegenwart eines einzuladenden deutschen Publicums und unter Mitwirkung der vorzüglichsten dramatischen Sänger Deutschlands soll die Aufführung an vier aufeinanderfolgenden Abenden und auf einer eigens zu errichtenden Bühne stattfinden.

„Mit großer Freudigkeit" begann Wagner, von einem Ausflug nach Norditalien und Paris, wo er mit Liszt zusammentraf, zurückgekehrt, nach fünfjähriger Unterbrechung seines musikalischen Producirens in der Jahreswende von 1853—54 die Ausführung der Composition seiner Dichtung. Bis zum Frühjahr 1857 hatte er die Musik des „Rheingold", der „Walküre" und einen großen Theil des „Siegfried" vollendet. Inzwischen trat er, nach mehreren Jahren der Zurückgezogenheit zum ersten Male wieder mit dem großen öffentlichen Kunstleben in Verbindung, als er, wiederholtem Drängen nachgebend, im Februor 1855 einer Einladung nach London zur Direction der philharmonischen Concerte folgte. Acht Concerte, vom März bis Ende Juli, leitete er daselbst. Obwol von Vorurtheilen begrüßt und

von der Presse — der Times vor allem — vielfach angefeindet, gelang es ihm doch in immer höherem Grade, die Sympathien des Publicums zu erwecken, deren Kundgebung sich bei seinem endlichen Scheiden bis zum wahrhaften Enthusiasmus steigerte. Einem wiederholten Rufe nach London jedoch gab er ebensowenig als einer Einladung nach Boston und New-York und einer späteren nach Rio Janeiro Gehör. Er verweilte mit kleinen Unterbrechungen in Zürich, bis er im Spätsommer 1858 nach Venedig übersiedelte. Dort, sowie schließlich in Luzern, ward im August des darauffolgenden Jahres ein 1857 begonnenes Werk zur Vollendung gebracht: das nach Gottfried von Straßburg's glühender Liebesdichtung geschaffene musikalische Drama, „Tristan und Isolde." Der Wunsch, ein, seiner scenischen Anforderungen und seines geringeren Umfangs wegen, leichter aufführbares Werk zu liefern, hatte den Künstler zu einer Unterbrechung seiner Arbeit an den Nibelungen veranlaßt. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Heldenpaar der letzteren und dem des Tristan hatte ihn zur Wahl eines Stoffes angereizt, den er als einen „Ergänzungsact des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfassenden Nibelungenmythus" betrachtete. Das Bedürfniß aber, endlich wieder einmal etwas von sich selber zu hören und in lebendige Berührung mit seiner Kunst zu treten, drängte ihn, jetzt einen Versuch zur Rückkehr in sein deutsches Vaterland zu wagen. Er wandte sich zu diesem Zweck im Sommer 1859 an den ihm wohlgeneigten Großherzog von Baden, mit dem Gesuch, ihm eine dauernde Niederlassung in seinem Lande zu erwirken. Die Erfüllung seiner Bitte erschien indessen als eine unmögliche, und Wagner entschloß sich nun im September jenes Jahres zur Uebersiedelung nach Paris, um dort wenigstens Musik *hören* und sich im „erfrischenden Verkehr mit den lebendigen Organen seiner Kunst erhalten zu können."

Die Hoffnung, den Tristan in Carlsruhe zur Aufführung zu bringen, scheiterte zur Bekümmerniß des Meisters; ebenso erwies sich die Idee, mit Hülfe deutscher Künstler im Saal der italienischen Oper zu Paris eine Mustervorstellung dieses Werkes zu veranstalten, mit vielen Schwierigkeiten verknüpft. Zum mindesten mußte er vorher die Theilnahme des Publicums für seine Musik zu gewinnen suchen, und in der That auch gelang es ihm, in drei im italienischen Theater gegebenen Concerten (im Januar und Februar 1860) einen unerwartet günstigen Erfolg zu erzielen. Nur die Kritik erging sich, einzelne Stimmen ausgenommen, in mehr oder weniger feindseligen Auslassungen. Selbst Berlioz, der doch in Frankreich ähnlichen, wenn auch nicht so weit gehenden Bestrebungen wie Wagner in Deutschland oblag, erachtete es für nöthig, gegen die mißverstandene „Schule der Zukunftsmusik" zu protestiren, was Wagner zu einer Entgegnung (Brief an H. Berlioz, Ges. Schriften, B. 7) Anlaß gab. Ein glücklicher Zufall wendete endlich die Aufmerksamkeit des Hofes dem deutschen Componisten zu und, Dank der Vermittelung der Fürstin Metternich, befahl der Kaiser der Franzosen die Aufführung des Tannhäuser in der Académie impériale de musique.

Was Richard Wagner vor zwanzig Jahren als ideales Traumbild vor der Seele geschwebt — eins seiner Werke von den glänzenden Kräften der Pariser „Großen Oper" wiedergegeben zu sehen, — das war nun erreicht, und überdem noch gewährte ihm die Gunst des Kaisers unumschränkteste Freiheit der Disposition über die vorhandenen, oder noch zu erwerbenden Mittel. Mit Begeisterung und hochgespannten Erwartungen begann der Meister im September 1860 die Vorbereitungen. Um das Publicum über das Wesen seiner Kunst aufzuklären, fügte er der Herausgabe von vier seiner Operndichtungen in französi-

scher Prosaübertragung ein Vorwort bei, das später, unter dem Titel „Zukunftsmusik", auch in deutscher Sprache erschien (Ges. Schriften, B. 7). Er arbeitete die Partitur noch einmal durch, gestaltete die Scene der Venus, gleich der vorangehenden Ballet-scene, seinen neueren Principien zufolge um; gewann den vortrefflichen deutschen Tenoristen Niemann für die Titelrolle und fand auch für die übrigen Partien die geeigneten Kräfte. Seine Hoffnung, vermöge der ihm gewährten reichen Mittel und Vergünstigungen eine ideale Vorstellung erzielen zu können, sanken jedoch in dem Grade, als der Sänger der Hauptrolle, infolge der Beeinflussung gegnerisch gesinnter Recensenten, den Muth verlor, als er seine Erwartungen im Verlauf der Proben mehr und mehr getäuscht sah. Seine Bemühungen, die Leitung des Orchesters den Händen des angestellten Dirigenten zu entwinden, schlugen fehl, und damit sah er sich eines wesentlichen Mittels, auf den Geist der Aufführung einwirken zu können, beraubt. Dessen ungeachtet ward sein Vorschlag, die Partitur zurückzuziehen, nicht angenommen. Am 13. März 1861 ging der Tannhäuser, — Wagner's eigenen Worten zufolge — „geist- und schwunglos" in Scene. Zwar waren einige Nummern der Oper, wie die Ouvertüre, das Septett, der Marsch u. a. von lebhaften Beifallsbezeugungen begleitet: eine durch den überwiegenden Theil der Presse und den sogenannten „Jokeyclub" repräsentirte Oppositionspartei aber, welche sich für das Ausbleiben des in der Mitte des zweiten Actes beliebten Ballets rächte, beraubte dieselbe so systematisch allen Erfolges, daß der Componist nach dreimaliger Wiederholung dieses Scandals ohne Gleichen, trotz der Demonstrationen des Publicums und selbst des kaiserlichen Paares, sein Werk zurückzog.

Vergeblich versuchte man Wagner zur Wiederaufnahme des Tannhäuser zu bestimmen. Er verließ Paris und wandte sich

nach Deutschland, dahin ihm die Rückkehr endlich eröffnet worden war.

Enthusiastisch hieß man allerorten den Meister willkommen. Das Leben in der Fremde hatte ihn heimisch werden lassen im Vaterlande, und während er einsam draußen umhergeirrt, war seine Muse dem deutschen Volke an's Herz gewachsen. Er durchreiste Deutschland nach Nord und Süd, hier und dort Concerte veranstaltend. In Carlsruhe und Wien, — wo er am 15. Mai 1861 zum ersten Male einer Aufführung seines Lohengrin beiwohnte, und dahin er wiederholt zurückkehrte — in Weimar und am Rhein (in Biebrich begann er (1862) die Composition seiner Meistersänger), in Prag und Berlin nahm er einen längeren Aufenthalt. Da ihm im März 1862 auch die Rückkehr nach Sachsen wieder gestattet war, berührte er auch seine Vaterstadt Leipzig (im November) und Dresden als flüchtiger Gast. Höchste Triumphe feierte er in Petersburg und Moskau, nicht minder in Pesth (1863). Ueberall hin aber begleitete ihn das sehnsüchtige Verlangen, seinen „Tristan" von der Bühne herab verlebendigt zu sehen. Schon schien er der Hoffnung entsagen zu müssen. Man hatte die in Carlsruhe und Wien begonnenen Versuche zur Vorbereitung desselben wieder aufgegeben und das Werk für unaufführbar erklärt, dafern sich der Componist nicht zu Abänderungen verstehe. In schmerzlicher Erkenntniß, daß die Stunde für sein Werk noch nicht gekommen sei, hatte er dasselbe schweigend zurückgenommen. Wieder um eine Hoffnung ärmer, verließ er Wien im März 1864 und ging über München nach Stuttgart und der Schweiz.

Da endlich kamen sonnigere Tage für den Meister. Ludwig II. bestieg den bayerischen Königsthron — ein begeisterter Verehrer der Kunst Richard Wagner's. Er wollte auch ihr Schutz- und Schirmherr werden; und sein königliches Wort rief

alsbald (Mai 1864) den Künstler an seine Seite. In seiner Residenz bot er ihm eine Heimat, frei und sorglos sollte er fortan seinem Schaffen leben. Freudig gehobenen Herzens folgte Wagner dem Rufe des Fürsten, — und „in dem sommerlichen Königreich der Gnade" fand er ein neues Leben, fand seine Kunst ein gesichertes Gedeihen.

Nun war auch die Stunde gekommen, da „Tristan" zum Leben erstehen sollte. Im Frühjahr 1865 bereits begannen die Vorbereitungen. Endlich hatte sich das Künstlerpaar gefunden, das die Titelrollen zu bewältigen vermochte: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seine Gattin. Wagner selbst erzählt, wie er an den Studien des Ersteren begeisterten Antheil genommen, wie er in ihm sein höchstes Ideal erfüllt sah, wie er — überwältigt von der grandiosen Auffassung dieses Künstlers nach der vierten Aufführung seiner Oper jede fernere Wiederholung derselben verweigerte.

Die Wirkung des „Tristan" war die gewaltigste, als er am 10. Juni 1865 unter Hans von Bülow's genialer Leitung zum ersten Mal über die Bühne ging, und enthusiastische Berichte drangen von München her in die Welt hinaus. Wagner's Freunde erkennen in ihm die Blüte alles dessen, was er bisher geschaffen; die Erfüllung dessen, was er verheißen, die Vollendung seines Künstlerthums. Die gegnerische Kritik freilich macht ihm melodische und harmonische Unklarheit und Ueberschwänglichkeit, physische Unsangbarkeit zum Vorwurf. Sie sieht den Künstler auf philosophischen Irrgängen wandeln; sich aus grauen Theorien ein des Lebens unfähiges Kunstwerk construirend. Wagner selbst betrachtet den „Tristan" als die seinem künstlerischen Ideal zunächst kommende seiner Schöpfungen. Er bezeichnet ihn als das, wenn auch unbewußte, Ergebniß seines Systems, im Gegensatz zu seinen übrigen Werken, die theils (der Holländer, Tannhäuser und Lohengrin) *vor* der eigentlichen Entwickelung dessel-

ben, theils (die Nibelungen) gleichzeitig mit diesem entstanden. Ja er erklärt sogar, daß er, indem er sich hier „mit der vollsten Freiheit und gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken bewegte, sein System weit überflügelte." Als einen Vorzug des Werkes auch erkennt er die gesteigerte Innerlichkeit desselben. „Die Menschenseele selbst ist hier gleichsam der Schauplatz der Tragödie." „Mit voller Zuversicht," sagt er, „versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten Centrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußern Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist."

Noch hat die allgemeine musikalische Welt ein Urtheil nicht sprechen können, so lange „Tristan" das ausschließliche Eigenthum Münchens bleibt. Nur einmal (im Sommer 1872, auch unter Bülow's Leitung) ist er wieder gehört und gesehen worden seit jenen bevorzugten Junitagen, und lange wollte es scheinen, als sei mit dem Heldensänger Schnorr auch der „Tristan" selber zu Grabe getragen. Indessen erstand in dem Münchner Sängerpaar Vogel ein zweiter Tristan, eine zweite Isolde. Freilich sind ihre allbewunderten Leistungen nur München ausschließlich zu Gute gekommen. Noch blieb der weiteren musikalischen Welt Wagner's Tristan fremd.

Der vorzeitige Tod des geliebten Sängers raubte Wagner gleichzeitig eine zweite theure Hoffnung. Sein großartiger Plan einer in München zu errichtenden königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst, wie er ihn in einem umfänglichen Bericht an den König (Ges. Schriften, B. 8) niederlegte, knüpfte

sich an den Gewinn Ludwig Schnorr's. Eine ihrer Hauptstützen sollte die Anstalt in ihm finden und dem Streben des älteren Meisters sollte sich das seine vereinen. Er wollte als Gesanglehrer eintreten, jenem, sich aus der Eigenthümlichkeit unserer Sprache selbstständig ergebenden, von Einflüssen der italienischen Schule sich frei erhaltenden Gesang, wie er Wagner's Intentionen entsprach, den Weg zu bahnen. „Die Begründung eines musikalischen deutschen Stils in dem Vortrag und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes" war die gemeinsame Losung Beider. Was aber dem Einen in seiner Erfüllung zu schauen nicht vergönnt blieb, dem Andern war es beschieden. Mit der unter Hans von Bülow's Leitung am 14. October 1867 erfolgten Eröffnung des Münchener Conservatoriums trat Richard Wagner's Plan in's Leben. Der Meister selber aber nahm keinen unmittelbaren Antheil daran; blieb er doch, Dank königlicher Vergünstigung, von jeder amtlichen Verpflichtung frei. Nur an der Einstudirung seiner Werke auf der königlichen Hofbühne betheiligte er sich persönlich; im Uebrigen durfte er seine ganze Kraft auf seine künstlerischen Arbeiten beschränken.

Das Jahr 1868 brachte der Welt ein neues Zeugniß von der unermüdeten Thätigkeit seines Geistes. Seiner Brochüre: „Deutsche Kunst und deutsche Politik" — die den Culturberuf der deutschen Fürsten zum Gegenstand hat und es als Bayerns Aufgabe insbesondere betrachtet, die deutsche Kunst zu fördern und zu heben und damit Preußens praktischen Beruf zu ergänzen — folgte am 21. Juni die langersehnte erste Aufführung seines neuesten (1867 beendeten) Werkes: der mit dem Lohengrin gleichzeitig entworfenen komischen Oper „die Meistersinger von Nürnberg."

Wer mit der Erwartung einer komischen Oper im herkömmlichen Sinne an dieselbe heranträte, würde arg fehl gehen.

Leichten, flüchtigen Genuß begehre man von Wagner nimmer! Mehr Satyre als Komik findet sich drin und auf sehr ernsthaftem Hintergrunde treibt der Humor sein Spiel. Der Kampf der Wahrheit gegen die Vorurtheile, die das einst nützlich Gewesene zum ewig gültigen Gesetz stempeln wollen; die Erlösung der Musik aus den Fesseln eines todten Formalismus ist die Grundidee des Ganzen, in dessen Helden Wagner's eigenes Künstlerthum repräsentirt erscheint. Schon die damit ausgesprochene Tendenz reichte, von ihrer musikalischen Ausführung ganz abgesehen, hin, die alte Opposition zu erwecken, die denn auch stürmischer denn je ihre Stimme erhob. Zur abgethanen Philisterschaar der Meistersinger mochte eben Keiner gehören. So redete man dreist von gekünsteltem Schaffen, von Mangel an Maß und Form und Schönheit, ja man wagte es, dem Meister die geniale Begabung selbst streitig zu machen.

Gegenüber dem factischen Erfolg der Oper auf allen Bühnen, wo sie erschien, — und wol keine der namhafteren unseres Vaterlandes fehlt in ihrem Kreise — mußte endlich jedes theoretische Bedenken schweigen. Die Ereignisse des Jahres 1870 haben uns Deutschen inzwischen dazu verholfen, unser eigenes Wesen, unsre nationale Besonderheit mit offenerem Blick anzuschauen, uns der Vorzüge unseres Besitzes bewußter zu werden. Auch die urdeutschen Thaten Wagner's hat man dankbarer denn zuvor schätzen gelernt. Was ehedem noch fraglich blieb, s'ist heute eine nicht mehr zu leugnende Thatsache: im Herzen unsres Volkes haben seine Werke einen festen, weil grundnatürlichen Boden gefunden. So durfte er, der noch im Jahre 1862 trübe der Hoffnung entsagen zu müssen meinte, das Hauptwerk seines Lebens jemals auf der Bühne lebendig, ja überhaupt nur musikalisch beendet zu sehen, schon im April 1871 den Muth finden zu jener „Aufforderung an die Freunde seiner Kunst", die Auf-

führung seines Bühnenfestspiels zu ermöglichen und die nationale Wiedergeburt durch eine künstlerische große That zu feiern. Sein Ruf fand ein Echo im ganzen deutschen Land und jenseits seiner Grenzen. Alsbald constituirten sich aller Orten „Wagnervereine", welche sich die Förderung des Zwecks — insbesondere durch Sammlung von Beiträgen — zur Aufgabe stellten, und Dank deren eifrigem Wirken die Ausführung des großen Plans bereits gesichert erscheint, obwol die dazu erforderlichen Mittel — eine Summe von 300,000 Thalern — noch nicht vollständig gewonnen sind.

In Bayreuth, der im Herzen Deutschlands gelegenen, freundlichen Stadt, hatte Wagner die geeignete Stätte gefunden. Hier soll sich, am Stuckberg, inmitten parkähnlicher Umgebung, das unter Benutzung eines früheren Planes von Semper erbaute Theater erheben. Am 22. Mai 1872 fand bereits, und zwar unter zahlreicher Betheiligung der Freunde Wagner's von nah und fern, die Grundsteinlegung statt. Sie ward durch Aufführung der neunten Symphonie, von Wagner dirigirt, gefeiert. Jetzt schreitet der Bau rüstig vorwärts.

Der Meister selber hat indessen seinen Wohnsitz in Bayreuth genommen. Hier lebt er der Vollendung seiner Nibelungen. Theile derselben, das Rheingold und die Walküre, sind schon, obwol gegen des Componisten Wunsch und Absicht, zu einzelnen Malen auf der Münchener Hofbühne gesehen worden. König Ludwig, Wagner's hoher Gönner, befahl im Sommer 1869 die Aufführung des „Rheingold". Wagner hatte sich bereits vom Münchener Kunstleben zurückgezogen und in Tribschen bei Luzern seinen Aufenthalt genommen, wo er bis zur Uebersiedelung nach Bayreuth verweilte. Da auch Hans von Bülow seine Stellung niedergelegt und München verlassen hatte, ward Hans Richter mit Einstudirung des Nibelungen-Vorspiels betraut. Als jedoch

dasselbe noch nicht genügend vorbereitet, und demnach unfertig und unvollkommen, an's Licht treten sollte, verweigerte Richter, im Auftrag und Interesse Wagner's, seine Mitwirkung. Erst nach wiederholtem Aufschub kam es am 22. September 1869 unter Wüllner's Leitung zur Darstellung. Im Sommer 1870 und 72 erschien es abermals, nun die „Walküre" im Gefolge. Am 26. Juni 1870 ging Letztere zum ersten Mal in Scene, mit großartigem Erfolg. Vom ganzen Werk, zumal vom großen Liebesduett, vom Walkürenritt und Feuerzauber, verlauteten wundersame Dinge, und mancher der abgeschworensten Gegner des Dichtercomponisten erfuhr, Kraft der Gewalt dieser Tonpoesie, eine niegeahnte Umwandelung.

Wagner nahm auch an diesen Aufführungen keinen Antheil. Jahrelang lebte er, kurze Ausflüge nach dem südlichen Frankreich und Genua abgerechnet, still in der Schweiz. Dort erfolgte, nachdem er im Februar 1866 seine erste Gattin durch den Tod verloren, am 25. August 1870 seine Vermählung mit Cosima von Bülow, geb. Liszt. Rastlos schuf und schafft er. Der „Siegfried" wurde beendet, die „Götterdämmerung" emsig gefördert. Zwischendurch wurden auch kleinere Gaben von ihm bekannt: der für den König von Bayern geschriebene „Huldigungsmarsch", „Fünf Gedichte" für eine Frauenstimme mit Pianofortebegleitung und der dem deutschen Kaiser gewidmete „Kaisermarsch". Vielfältig auch beschäftigte er sich mit literarischen Veröffentlichungen, als deren hauptsächlichste eine erneute Ausgabe des schon 1850 entstandenen „Judenthums in der Musik", sowie die Brochüren: „Beethoven" (1870), „Ueber die Bestimmung der Oper" (1871), „Ueber Schauspieler und Sänger" (1872) und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" (1873) zu erwähnen sind. „Künstler von außerordentlichem Bühnenverstand", ein wahres „Regisseur-Genie", wie ihm dies selbst sein Gegner

Hanslick zuerkennt, hat er in jeder seiner das Theater betreffenden Schriften neue, ja blendende Lichter auf die Mißstände des Opernwesens geworfen und die während seines wechselvollen Theaterlebens gesammelten dramaturgischen Beobachtungen zu allgemeinem Nutz und Frommen verwerthet. Gleichwol hat der polemische, leidenschaftlich erregte Ton des Schriftstellers dem Musiker vielfach zum Nachtheil gereicht; denn diesem ließ man entgelten, was jener verschuldet.

Mit dem Jahre 1871 begann Wagner die Herausgabe seiner: „Gesammelten Schriften und Dichtungen", die nun in neun stattlichen Bänden fertig vorliegen. Sie enthalten, sagt er selbst im Vorwort derselben, „die aufgezeichnete Lebensthätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne."

Mittlerweile haben wir Wagner's Tondichtungen auch außerhalb unsres Vaterlandes, im Norden und Süden, im Osten und Westen siegreich vordringen sehen. Lohengrin und Tannhäuser fanden in Bologna, Holländer und Meistersinger in Stockholm und Kopenhagen, der Lohengrin auch in Petersburg und Brüssel eine bewundernde Zuhörerschaft. Das „Liebesmahl der Apostel" ist unlängst sogar in Neapel gehört worden. Nicht minder siegreich hat Wagner im letztvergangenen Winter (1872—73) eine Anzahl deutscher Städte durchzogen. In Berlin, Cöln, Dresden, Hamburg hat man ihn begeistert gefeiert und die von ihm geleiteten Concerte sind zu glänzenden Ovationen für ihn geworden. Von Tag zu Tag mehrt sich die Schaar der Freunde, die mit gespannter Erwartung den Tagen von Bayreuth entgegensehen. Der Frühling 1874 soll sie uns bringen. Schon begann der Meister die Veröffentlichung der Nibelungen-Par-

titur. Sie ward, so sagt der Titel, von ihm „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet.“ Mag denn dies Denkmal deutschen Geistes Leben und Wahrheit werden!

Druck von A. Th. Engelhardt in Leipzig.

Von derselben Verfasserin erschien:

Ludwig van Beethoven.

Biographische Skizze.

Zweite Auflage.

Mit einem Portrait Beethoven's.

Preis geh. 10 Groschen, elegant geb. 15 Groschen.

Soeben erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig:

Handlexicon der Tonkunst.

Von

Oscar Paul,

Professor an der Universität und Lehrer am Conservatorium für Musik zu Leipzig.

Zwei starke Bände.

76 Bogen Text mit Musiknotensatz.

Die **Reichhaltigkeit** und **Vollständigkeit** dieses nach den besten Quellen bearbeiteten Werkes sind von der Art, daß jede Concurrenz unmöglich erscheint. In ca. **25,000 Artikeln** sind alle Gebiete der Musik in prägnanter lexikographischer Form besprochen, so daß sich der Leser ohne jeglichen Zeitaufwand über Sachen und Personen sofort unterrichten kann. Das Werk ist bis auf die allerneueste Zeit ergänzt.

Urtheile: Von einem so gründlichen und ausgezeichneten Musikgelehrten, wie der Herausgeber, läßt sich nur eine tüchtige Arbeit erwarten. **(Europa.)**

Das Werk ist vollständig und handlich zugleich. Die terminologischen Erklärungen sind kurz gefaßt und treffend, das biographische Material ist ebenfalls möglichst zusammengedrängt.

(Blätter f. literar. Unterhaltung.)

Die Arbeit ist eine zweckentsprechende und wird sich sicher bald eine große Zahl Freunde erwerben.

(Literar. Centralblatt.)

Preis brochirt 3 Thlr., dauerhaft und eleg. gebunden 3 Thlr. 18 Gr.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 057609379